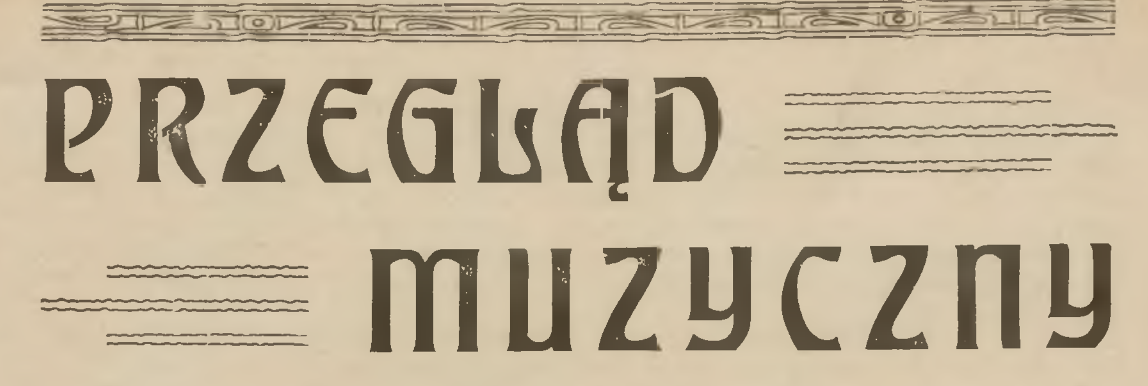
PRZEGLĄD MUZYCZNY

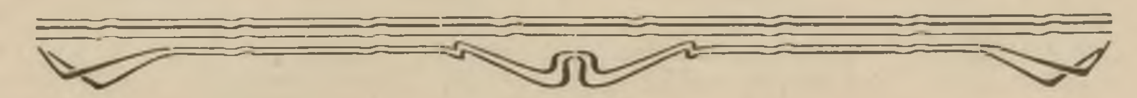
WARSZAWA, 15 Października 1912 r.

ZESZYT 20 (97).

ROK V.

15 października 1912 r № 20 (97).





6 Dr FRYDERYK HAUSEGGER.

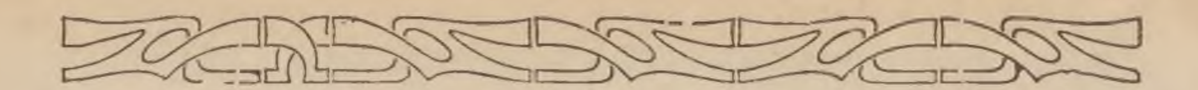
Muzyka jako wyraz.

(Musik als Ausdruck).

Przekładu dokonali: Dr Adolf Chybiński i Dr Józef W. Reiss.

(Ciąg dalszy).

Nie można zaprzeczyć, że stany podniety łączą się rzeczywiście ze spotęgowanem uczuciem rozkoszy, o ile jej nie paraliżują lub nie mącą wyobrażenia przeciwne. Z tem pozostaje w związku uciecha pierwotnego człowieka na widok strasznych i niezwykłych zdarzeń, a nawet okrutnych czynów, o jakich świadczy każdy jarmark, z tem łączy się także rozkosz, jaką budzi tragiedja u ludzi wykształconych. Widok wybuchu gwałtownych namiętności jest sam w sobie źródłem rozkoszy, tem większej, im mniejszy udział ma przypatrujący się w pobudkach wzburzenia. Nawet na zwierzę, znajdujące się w stanie wzburzenia patrzymy z pewnego rodzaju przyjemnością: czy to jest rozjuszony lew czy koń, rzucający się w dzikich podskokach Gdzie wyładowuje się siła, tam łączy się z nią uczucie rozkoszy. A że ta siła budzi się do życia w każdym, kto jest naocznym świadkiem jej wybuchu, w tem tkwi jej znamienna cecha. Formy, w jakich się owa siła objawia, są formami tego stanu wzruszenia, jaki ma miejsce w kimś drugim; lecz ten stan stracił swoją istotną pobudkę. Nie jest on już dążeniem, zmierzającem do usunięcia jakiejś przeszkody lub zdobycia pewnego stanu zadowolenia, lecz raczej spotęgowanym objawem życiowym, wyzwolonym od zewnętrznych pobudzeń, które spowodowały proces wzruszenia, jakkolwiek zewnętrznie związany z ich pierwotną formą. W tej niezależności zdoła stan wzruszenia sam w sobie stać się upragnionym objawem życiowym podobnie jak ruch ciała, nie mający żadnego wytkniętego celu, lecz służący zdrowiu naszego organizmu. Potrzeba podobnego rodzaju, jak pierwotna czynność podczas takiego ruchu lub w czasie gry, mogła budzącą się namiętność i spotęgowane uczucia uczynić przedmiotem rozkoszy. Najboleśniejsze uczucia i najbardziej trawiąca namiętność zdołają przetworzyć się w podniosłą rozkosz, jeśli dostaną się do nas drogą pośrednią z pominięciem tych przykrych pobudek, które je wywołały. Takie pobudki nie powinny nas w błąd wprowadzać ani bezpośrednio ani jako przyczyny pośrednie, budzące nasze współczucie. Jeśli wiemy, że człowiek, porwany gniewem, ma do tego słuszne powody, wówczas nasze współczucie wzbudzi w nas nietylko objawy gniewu, lecz zakres naszych wyobrażeń spowoduje w nas pragnienie, by przyczynę gniewu usunąć. Wszelako inaczej będzie, jeśli nie może się obudzić w nas takie dążenie, jeśli nasza wyobraźnia budzi tylko stan wzruszenia, a nie skłania nas do udziału w łączących się z nim dążeniach, jak to się dzieje w sztukach pięknych. W takich sta-



nach wzruszenia dobywają się z głębin naszej duszy spotęgowane siły. Jak burza oczyszczają i rozjaśniają nas, wiodąc do źródeł naszej istoty i wszelkiego bytu; w takich razach doznajemy wrażenia, jak gdyby nasza sfera uczuć za jednym razem zajrzała głębiej w proces wszelkiego powstania, czujemy, że wzbijamy się ponad nas samych, odzywa się w nas nagle utajona siła twórcza, odsłaniająca przed nami świat przeczuć, że jej moc produktywna wybiega daleko poza nasz byt indywidualny; w naszej świadomości wyłania się poczucie identyczności naszej z resztą wszechświatowego życia.

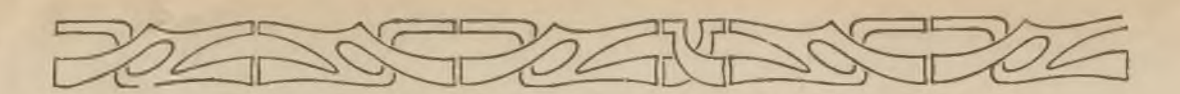
Zdaniem Arystotelesa celem tragiedji było oczyszczenie namiętności („Katharsis"). Co nas w doznaniu artystycznem porusza jako uczucie lub namiętność, to jest tylko pośrednio przejęte poczucie bytu, spotęgowane i wyrosłe ze współodczucia, oczywista uzmysłowione w formie pewnych uczuć lub namiętności, gdyż w inny sposób nie może się ono w nas odezwać wobec tego, że niema w nas innych strun, o któreby mogło potrącić. I tej potrzebie, właściwej tylko człowiekowi odpowiada sztuka. Zdolności tego spotęgowanego współodczucia zawdzięcza człowiek zdolność do budzenia w sobie stanów wzruszenia zapomocą samego wyobrażenia — bez konkretnej przyczyny. Z wyładowaniem ich zapomocą odpowiednich ruchów wyrazu łączy się — jak powiedziano — uczucie pewnej rozkoszy, które może się przy swojem uzewnętrznieniu drogą współodczucia udzielić innym. Popęd do uzewnętrznień wyrazu tego rodzaju, jak i zdolność wyrazu zrozumiałego dla drugich może być rozmaita, zależnie od usposobienia indywidualnego. Popęd ten może być w znacznej mierze wrodzony, lub może się chwilowo spotęgować wskutek zewnętrznych okoliczności; może być tak potężny, że zmusza do natychmiastowego zamanifestowania; chociaż może także znaleźć swoje zadowolenie w tem, że wyładuje się we współodczuciu, pobudzonem wskutek objawów wyrazu u drugich osób. Popęd ten działa albo produktywnie albo tylko reproduktywnie.

Do produktywnych objawów wyrazu, udzielających się drugim, należy odpowiednia zdolność aparatu wyrazu. Zrozumienie wyrazu zawisło przedewszystkiem od organicznych i fizjologicznych warunków. , . . Jeżeli wyraz wzruszenia nie jest bezpośredniem następstwem konkretnych pobudzeń, określonych zewnętrznemi przyczynami, lecz wyładowaniem spotęgowanego poczucia bytu, wówczas po skierowaniu tego poczucia na zwykłe tory wyrazu poczyna moment świadomej woli odgrywać rolę. Aparat wyrazu musi się ująć w stanie spotęgowanego poczucia siły w sposób, odpowiadający konkretnemu wyrazowi pewnego uczucia lub namiętności; tylko tak zdoła on pobudzić aparat wyrazu drugich osób do reakcji w sposób dla nich zrozumiały. Jeżeli nie wszyscy ludzie posiadają jednakową zdolność mimowolnego wyrazu, to tem mniej ma to miejsce wobec wyrazu, który wypływa ze świadomie uzmysłowionego popędu do uzewnętrznienia siły. Dlatego zawsze jest możliwą rzeczą, że jeden człowiek posiada w wyższym stopniu to, co nazwaliśmy poczuciem bytu, chociaż brak mu zdolności do nadania temu poczuciu widomej postaci zapomocą konkretnego wyrazu; z drugiej strony możliwą jest rzeczą, że zdolność konkretnego wyrazu istnieje w wysokiej mierze, wszelako brak nadmiernego popędu, któremu aparat wyrazu służy niejako za narzędzie.

Doszliśmy do tego punktu, gdzie przyjąć należy istnienie potrzeby do wyższego wzruszenia, niezależnego od zewnętrznych pobudek, a zarazem istnienie zdolności, sprzyjającej temu popędowi. Postępując dalej od tego punktu, możemy sobie wytłumaczyć, że można było zwrócić szczególniejszą uwagę na wydoskonalenie *środków wyrazu* jako na medjum, przewodzące stany wzruszenia, niezależnie od zewnętrznych i mącących pobudek wzruszenia.

Środki wyrazu, którymi człowiek rozporządza, są: giest i głos, występujący także jako giest, połączony z jakimś odgłosem. Przezto, że te środki wyrazu są nietylko nieświadomymi towarzyszami wzburzonych uczuć i namiętności, lecz same przez się objawiają się jako pewne uczucie rozkoszy i są jej pośrednikami, zyskują temsamem nowe znaczenie. Dla spotęgowania tego uczucia rozkoszy pożądane jest ich wydoskonalenie. To wydoskonalenie osiąga swój cel jako rozjaśnienie i spotęgowanie środków wyrazu: giest staje się wtedy mimiką i tańcem, zaś objaw głosowy śpiewem.

Zanim zbadamy, jakie wpływy działały decydująco przy wydoskonaleniu środ-

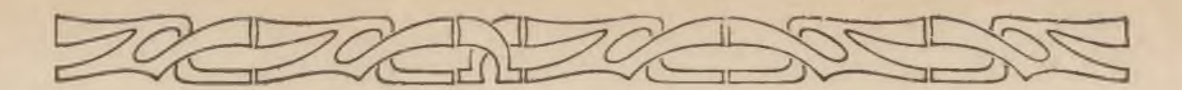


ków wyrazu, musimy jeszcze zwrócić uwagę na to, że w omówionem właśnie stadjum budzenia i doznania stanów wzruszenia nie mogą wszystkie osobniki brać jednakowego udziału. Wchodzi tu w grę większa zdolność do wzbudzenia i udzielenia wyrazu. Niektórzy bardziej pod tym względem uzdolnieni wyróżniają się z ludu; manifestacja wyrazu i jego doznanie dają więc powód do ściślej określonego rozróżnienia. Rozróżnić należy *artystę i publiczność.* W różnym stopniu uzdolnienia tych, których— uprzedzając tok naszych rozważań — nazwaliśmy dla łatwiejszego zrozumienia krótko artystami, tkwi przyczyna, dla której ze szczególnem uznaniem wynosi się pewne produkcje i temsamem budzi się pragnienie i dążenie do najwyższego wydoskonalenia produkcji... Nie ulega wątpliwości, że środki wyrazu są zdolne do takiego wydoskonalenia najpierw wskutek starania się jednych,wskutek przyzwyczajenia i dziedziczenia, wkońcu wskutek eksperymentu i odkrycia.

Z natury rzeczy prowadzą nas nasze wywody do zastanowienia się nad wydoskonaleniem *głosu jako środka wyrazu*; nie można sobie pomyśleć, by głos był pierwotnie izolowany. Jest on tylko częścią ogólnego wyrazu, zaś z wyrazem ściśle zespolony zapomocą miny i giestu. Trwanie, siła, wysokość, zmienność i następstwo w czasie wynikają, jakeśmy się przekonali, z ogólnego stanu fizjologicznego ciała, znajdującego się w stadjum wzruszenia. Temsamem mamy tutaj początki tonu i rytmiki, tempa i taktu, a więc wszystkich pierwiastków, z których składa się nasza dzisiejsza muzyka. Dążność do wydoskonalenia głosu objawi się w dwojakim kierunku: będzie się starała o *uwolnienie* głosu i wraz z nim ogólnej giestykulacji od *wszelkich zamąceń*, tamujących zrozumienie; a nadto będzie się zasadzała na tem, by *spotęgować pobudkę* środka wyrazu, zwracającą na siebie uwagę.

Taniec i śpiew muszą uzewnętrznić się jako niezmącony i niezawodny wyraz; gdyż tylko w ten sposób mogą stać się zrozumiałe i osiągnąć zamierzony skutek przez wzbudzenie jednakowego współodczucia. Uzewnętrznienia środków wyrazu będą starały się o najwyższy stopień uprzystępnienia i przynęty; będą musiały zjawić się w najmilszej formie dla zmysłów, na które działają. Pierwotne zadanie uzewnętrznienia wyrazu, którego celem było obudzenie uwagi u drugich, ustąpił subtelniejszemu zadaniu. Z dążeniem, zmierzającem do obudzenia uwagi u drugich osób, łączy się dążenie, by w trwałem napięciu utrzymać tę uwagę. Objawy wyrazu będą musiały z tego powodu o ile możności dostosować się do wymagań tych organów zmysłowych, które je apercypują. Tymi organami są: oko dla wyrazu miny i giestu, zaś ucho dla wyrazu głosu. Następuje ścisły związek między tymi organami; które wytwarzają wyraz, a tymi, które go otrzymują w postaci wrażenia: uwaga ich musi się zaostrzać, podczas gdy narzędzia wytwarzające dostosowują się coraz to bardziej do ich wymagań. Prawa, obowiązujące dla apercepcji wrażeń wzrokowych i słuchowych poczynają odgrywać decydującą rolę. Obok żądania *prawdy wyrazu* wysuwa się na pierwszy plan żądanie *piękna dla środków wyrazu*: Gdyż to piękno zawisło właśnie od akomodacji środków wyrazu do warunków, tkwiących w naturze organów zmysłowych. Linje i proporcje barw stosują się do wymagań oka, toniczne i rytmiczne stosunki do wymagań ucha. Środek wyrazu, zmierzający do wydoskonalenia, zyskał linję kierunkową, wiodącą go do tego celu. Wydoskonalenie jego dokonywa się przy określonej kontroli powyższych narzędzi zmysłowych; wszelako treść i znaczenie uzewnętrznionego wyrazu nie powinny przez to wydoskonalenie uledz zamąceniu, lecz muszą pozostać wierne swemu pierwotnemu zadaniu, by *stać się wyrazem* i objawić się jako taki, jeżeli nie chcą stracić swego właściwego celu, któremu zawdzięczają swoje znaczenie dla sztuki.

Decydujący wpływ na rozwój środków wyrazu wywarło okrycie ciała przez odzież; ona spowodowała, że uwaga zwrócona na wyraz, w wyższej mierze skierowała się na giest i na objawy głosu. Temu dotychczas nieocenionemu należycie momentowi trzeba będzie także przyznać pewien wpływ w kwestji rozwoju mowy. Również i przy porozumieniu zapomocą mowy odgrywa giest swoją rolę. Są ludy, które w ciemności nie mogą się zupełnie porozumieć. Jeszcze i dzisiaj, nawet wśród bardzo wykształconych kół, a więc tam, gdzie można przypuścić zupełne opanowanie cielesnego organizmu, mowie towarzyszy giestykulacja. Najczęściej występują przytem te ruchy, które na mocy zwyczaju są najbardziej dostępne dla wzroku i uwagi drugich, a mianowicie ruchy mięśni twarzowych i giestykulacja rąk i ramion. U ludów, stoją-



cych na niższym stopniu kultury, u ludzi niewykształconych i u dzieci ogarnia giest niemal całe ciało i pobudza często do ruchu nawet i nogi. Natomiast brak mu zdolności odcieni, charakteryzujących giestykulację osób wykształconych.

Nietylko w ruchu, dostępnym dla oka, lecz i w geście, połączonym z głosem, tkwi środek, służący do porozumienia; głos jako giest posiada nawet w wyższym stopniu zdolność do porozumienia; jest on nadzwyczajnie podatny do cieniowań i zdoła uwydatnić także rytm giestu. Głos posiada zatem trojaką własność:

Jako środek, służący do porozumienia; jako środek wyrazu; i w końcu, w swem wydoskonaleniu jako dźwięk, staje się *zjawiskiem,* zdolnem do wytworzenia własnych fizjologicznych następstw. W tych wszystkich kierunkach zdolny jest głos do dalszego rozwoju, przyczem jedna własność pozostaje pod wpływem drugiej.

(D. c. n.)

FILIP LIBERMAN.

O nauce gry fortepjanowej.

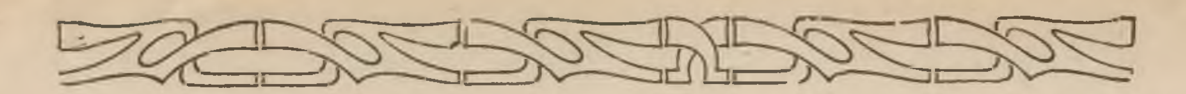
Na początku był chaos. Siła wyższa stworzyła niebo, ziemię i wodę i t. d., aż do człowieka, wreszcie przy pomocy tego ostatniego przyszła kolej i na współczesny fortepjan. Ale chaos, panujący w czasach bardzo od nas oddalonych, nie przestaje dotychczas królować w dziedzinie pedagogji fortepjanowej. Publiczność przechyla się to na tę, to na drugą stronę, nie wiedząc, czyja t. zw. „metoda“ zasługuje na większą uwagę W rezultacie bardzo często sympatja publiczności skierowuje się w stronę jawnych szarlatanów, działających w myśl zasady: aprės moi le dèluge, zbierających pieniądze i szkodliwie wpływających zarówno na swoich wychowańców, jak i na kolegów.

Do niedawna jeszcze cieszył się szczególniejszem uznaniem Leszetycki. Kiedyś sztandar postępu w pedagogji fortepjanowej trzymali w swych rękach Czerny, Köller i in. W ostatnich czasach przedmiotem ubóstwiań są: Breithaupt i Steinhausen. Dzięki im zwrócono uwagę na zapomnianego Deppe'go, a wraz z nim zaczęto wielbić jego uczennicę i utalentowaną propagatorkę jego idei, Elżbietę Caland. Tempora mutantur, et nos mutamur in illis.

Nastaną nowi bogowie, doczekamy się nowych cielców złotych Lecz za nim to nastąpi, chciałbym wyświetlić obecny stan rzeczy i w chaosie, jaki się ostatnio wytworzył w kwestjach dotyczących pedagogji fortepjanowej, odgraniczyć „prawdy naleciałe“ i wytknąć granicę w pojęciach tam, gdzie one przekraczają często ramy możliwości i zakrawają na absurd. A jakkolwiek nie należę do tych, co tańczą dokoła cielców złotych, postaram się w pracy niniejszej oddać, co się należy, powagom naukowym, szanowanym zarówno przez świat nauczycielski jak i przez szeroką publiczność.

Nie pominę milczeniem ani jednej zasługi wybitnych pedagogów. Pragnę tylko oddzielić ziarna od plew i jeżeli nawet zamiar mój — pod względem godnego wywiązania się z podjętego zadania — okaże się nieudany, to już samo dążenie do wprowadzenia jakiego ładu tam, gdzie go obecnie niema, pewne grono osób interesujących się nauką gry fortepjanowej niewątpliwie uzna za zasługujące na uwagę. Muszę zaznaczyć, że nietylko szeroka publiczność obałamucona jest nieprawdopodobną liczbą sprzeczności, jakie zagnieździły się w sferze pedagogji fortepjanowej, ale nawet w gronie samych pedagogów — wskutek ciągłej zmiany poglądów — odczuwa się często upadek wiary w własne i cudze zdolności pedagogiczne. Nauczyciele, błądząc w labiryncie ultraprzeciwnych zdań, nie mogą często odnaleźć nitki Arjadny i, doprowadzeni do ostateczności, machnąwszy ręką na wszelkie nowe poglądy, zwracają się wstecz do czasów naszych babek.

Niejednemu z czytelników znaną jest napewno manipulacja z monetą, którą



zalecano trzymać na ręce, aby tą drogą przeciwdziałać jej ruchom. A gra palcami skrzywionymi? A aparaty (Handhälter) Kalkbrennera, podobne do t. zw. hiszpańskiego trzewika (escarpin), przy pomocy których ręka, znajdując się jakgdyby w prasie, nie mogła się wcale poruszać? A aplikatura stosowana do pięciopalcowej objętości i, podobnie jak djabeł święconej wody, unikająca wszelkich ruchów? A cantilena osiągana drogą naprężenia stawu przegubowego ręki i sposobem wytłaczania? A oktawy grane tylko kiścią ręki bez udziału nawet przedramienia? A gamy i akordy arpedżjowane? Czy czytelnicy pamiętają legendę o łożu Prokrustesa, zbója greckiego, który kładł pochwycone ofiary na żelaznem łożu i albo obcinał im nogi, gdy łoże było za krótkie, lub wyciągał je dotąd dopóki nie odpowiadały wymiarom łóżka? W identyczny sposób postępowano przy nauce gam i arpedżjów. Trzeba było drogą podkładania dużego palca brać jaknajwiększe interwale. Jeżeli duży palec nie był dostatecznej długości, odmawiano wtedy talentu do nauki gry na fortepjanie. Oto w jaki sposób uczyły się muzyki nasze babki!

W takie więc koryto fale reakcyjne pchają wytrąconych z równowagi i pełnych rozgoryczenia często nawet bardzo zdolnych pedagogów. *)

Pragnąc scharakteryzować obecny stan rzeczy, przytoczę słowa pewnej młodej nauczycielki muzyki, niegdyś nawet dużo obiecującej, która, porzuciwszy muzykę, poświęciła się medycynie. Słowa te, pełne wyrzutów i oburzenia skierowane są pod adresem profesorów gry fortepjanowej.

Zmiłuj się pan — skarży się młoda dama — w każdym zakładzie naukowym nauczą mnie zawsze jednego i tego samego, że np. dwa razy dwa jest cztery, lub że linja prosta stanowi najbliższą odległość pomiędzy dwoma punktami. W każdej gramatyce języka łacińskiego dokładnie wyjaśniono różnicę, jaka zachodzi pomiędzy *ut finale* i *ut consecutivum*. Na mapie gieograficznej wiemy, że Nowy Jork leży na zachód, a Pekin na wschód. I jeżeli nawet w ciągu jednego wieku przybędzie kilka nowych teorematów, to bądźcobądź nie spotkają mnie podobne do waszych niespodzianki. Przytem jeżeli posiadam jakietakie zdolności i dostateczną dozę cierpliwości zawsze z powodzeniem przyswoję sobie wiedzę pożyteczną, a przedewszystkiem nie podlegającą żadnym wątpliwościom. Nie mam zamiaru ubliżać ani panu, ani pańskiej braci artystycznej — ciągnęła dalej młoda dama — w każdym razie faktem jest, jeżeli jeden z panów twierdzić będzie, że dwa razy dwa jest pięć, to inny wywnioskuje z tego, że te same dwa razy dwa oznaczają stearynową świecę. Gdzież tu więc można znaleźć punkt oparcia dla jakiegokolwiek kryterjum?

— Proszę zaokrąglać palce—wymaga jeden nauczyciel.
— Grać palcami wyprostowanymi—nakazuje drugi.
— Proszę grać tylko palcami.
— Należy grać całą ręką.
— Nie poruszać ręką.
— Robić możliwe ruchy ręką: na prawo, na lewo, w górę, w dół.

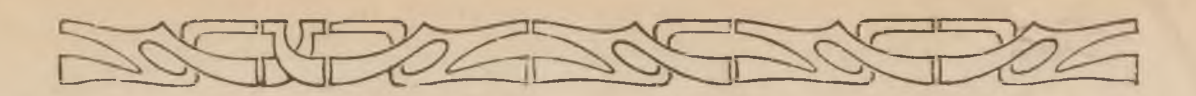
Jakżeż tu—pytam pana—nie zgubić się w tych wiecznych sprzecznościach?

Nie dość tego. Choćby pan grał nie wiem jak dobrze, skoro pan sprobuje porzucić dawnego nauczyciela i przenieść się do innego, zaczną się zaraz nowe „przyczepki", nowe wymagania nie będące najczęściej w zgodzie z temi, które stawiał poprzedni nauczyciel. Przytem wszystkiem nie brak wam, panowie nauczyciele, zarozumiałości! Każdy z was przekonany jest, że prawda spoczywa sobie spokojnie w waszej kieszeni!!

Do powyższych słów dołącza swoje skargi stary mój kolega, niegdyś dobry pjanista, obecnie „działacz kolejowy". „Kuglarzami jesteście wszyscy — wykrzykuje kolega—kuglarzami! No powiedz pan sam, proszę—nas tu nikt nie słyszy—czyż nie jest tak, czy nie zasługujecie na taką nazwę? Pocóż wkładacie publiczności na nos okulary? Czegoż rozpowszechniacie antymonję? Przecież wy sami, panowie, błądzicie

---

*) Napewno podniosą się zarzuty: „Napadając na starą szkołę, nie trzeba zapominać o koryfeuszach sztuki wirtuozowskiej fortepjanowej począwszy od Bacha do współczesnego d'Albert'a, wykształconych na zasadach „dobrych starych czasów". Uwaga ta w zasadzie jest słuszna: starej szkole trudno nie przyznać zasług, ale o tem później.



po omacku, wiecznie czegoś szukacie i nie znajdujecie i robicie tylko bonne mine au mavais jeu. Ach wy kuglarze, kuglarze! A pożałowania godna publiczność wierzy wam, znosi grosze i kaleczy nerwy dzieci. Prostytucja sztuki!

Ale dość tego! Uczyńcie panowie publiczne wyznanie grzechów i tylko tą drogą unikniecie na tym świecie zasłużonej kary i nie będziecie żywcem upieczeni!"

Jakżeż wam się podoba taka tyrada, szanowni czytelnicy? A wszak ona nie jest jedną jedyną. To nie odosobniona skarga jednostki, to jęk ogólny. To też nie należy pozbyć milczeniem tak ciężkich oskarżeń, w dodatku z dnia na dzień przybierających rozmiary coraz większe.

Stara to jednak historja, że publiczność słabo orjentuje się w kwestjach dotyczących muzyki wogóle, a w sprawach pedagogji fortepjanowej w szczególności. Znana artystka komedji francuskiej, Judyth, opowiada w swych pamiętnikach następujący epizod z życia Racheli. *) Do trupy Racheli, podróżującej podówczas po Niemczech, zaangażowana była młoda artystka, niejaka Bertain, zadziwiająco podobna do znanej divy. W Stutgardzie wystawiono sztukę, w której Bertain miała wystąpić po raz pierwszy, Publiczność niemiecka, znając Rachelę tylko z opowiadania, urządziła Bartain burzliwą owację, przyjąwszy jedynie na zasadzie zewnętrznego wyglądu początkującą artystkę za słynną Rachelę. **) O drugim analogicznym wypadku, który już miał miejsce w naszych czasach, opowiada w swojej, nawiasem mówiąc bardzo interesującej książce „Le chant thèatrale" profesor konserwatorjum w Paryżu Isnardon. W paryskiej Wielkiej operze śpiewał Caruso. Pewnego razu spóźnił się był na początek widowiska i znaną arję z „Rycerskości wieśniaczej" zaśpiewał za kulisami jakiś średniej miary tenor. Ale publiczność, będąc przekonaną, że słyszała prawdziwego Carusa, nagrodziła pseudo—Carusa długo niemilknącymi oklaskami. Taką dozę krytycyzmu—według słów Ispardona--posiadają szerokie koła publiczności paryskiej. A cóż dopiero powiedzieć o naszej?

Skoro tak jest, to naszym świętym obowiązkiem powinno być, dopomódz publiczności, aby umiała sobie radzić w kwestjach dla niej niejasnych i zawikłanych, z których kwestja nauczania gry fortepjanowej dla większości jest w zupełności terra incognita.

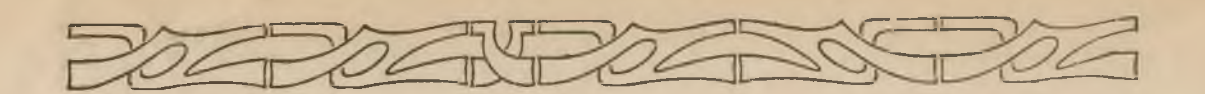
Obawiam się, że czytelnik, po przeczytaniu początkowych wierszy, posądzi mnie o dążenie do wulgaryzacji przedmiotu. Nie będzie miał jednak zupełnie racji. Prace z zakresu pedagogji fortepjanowej treściwe, ale pełne terminów naukowych, wymagają specjalnego przygotowania i temsamem niedostępne są dla szerokich mas publiczności. Belletrystyczna forma wykładu niestety prędzej zadowoli przeciętnego czytelnika. Tak czy inaczej umieć wzbudzić zainteresowanie do suchego przedmiotu, jakim w rzeczywistości jest pedagogja fortepjanowa i oświetlać jej ciemne strony, znaczy już samo przez się spełnić dobrą połowę podjętego zadania.

(D. c. n.)



*) Memoires de madame Judith. Paris. Jules Tallandier.

**) Incydent ten zakończył się bardzo smutnie dla p. Bertain. — Petite niaise, petite sotte, ne pouviez vous comprendre, qui vous étiez. Hé mademoiselle, devais je crier à la salle: Sifflez moi! je ne suis pas Rachel! Pourquoi non?... Vous ne jouerez plus. Je vous payerai mais vous ne jouerez plus.

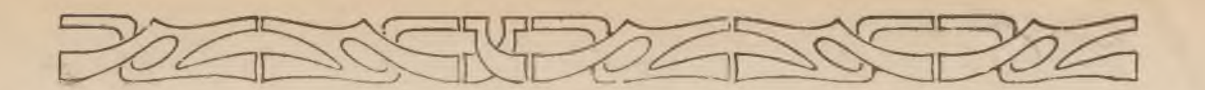


Materjały do dziejów Filharmonji Warsz. i pierwszej w kraju orkiestry symfonicznej.

(Ciąg dalszy).

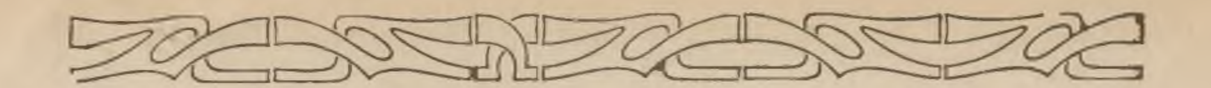
W ciągu całego czasu istnienia Filharmonji Warsz. wykonano następujące dzieła symfoniczne, chóralne, instrumentalne i kameralne. (Podany poniżej wykaz uwzględnia tylko dzieła poważniejsze, oraz te z lżejszej muzyki, które imponują liczbą wykonań.)

		SEZON									
		1901/2	1902/3	1903/4	1904/5	1905/6	1906/7	1907/8	1908/9	1909/10	1910/11
Lalo Ed.	Symfonja g-moll	—	1	—	—	—	—	—	—	—	—
"	Uwertura „Le roi d, Ys“ . . .	1	—	1	1	—	—	1	1	—	—
"	Rapsodja skandynawska . . .	2	—	—	—	—	—	—	—	—	—
"	„ norweska . . .	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—
"	„ hiszpańska . . .	—	—	2	1	—	—	1	—	—	—
"	Koncert skrzypcowy F-dur . .	1	—	—	—	—	—	—	—	1	—
"	„ „ f-moll . .	—	—	—	—	—	1	—	—	—	—
"	Symfonja hiszpańska . . .	2	1	—	2	—	3	3	2	2	4
Leoncavallo R.	Suite ancienne	—	1	—	—	—	—	—	—	—	—
"	„ napolitaine	—	1	—	—	—	—	—	—	—	—
"	Intermezzo symf. z opery „Chatterton“	—	1	—	—	—	—	—	—	—	—
"	Poemat symf. Seraphitus . . .	—	1	—	—	—	—	—	—	—	—
"	Serenada z op. „Medyceusze“ . .	—	1	—	—	—	—	—	—	—	—
Liebling J.	Koncert fortepjanowy A-dur . .	—	—	—	—	—	—	1	—	—	—
Liszt Fr.	Poemat symfoniczny Les preludes .	—	1	4	3	1	1	2	2	1	—
"	„ „ Orfeusz . .	2	1	1	1	—	—	—	—	—	—
"	„ „ Hungaria . .	—	—	2	—	—	—	—	—	—	—
"	„ „ Mazepa . .	—	2	—	—	1	2	1	—	—	—
"	„ „ Tasso . .	—	—	—	—	1	—	1	—	—	—
"	„ „ Ideały . .	—	—	—	—	1	—	—	—	—	—
"	Symfonja „Faust“	—	1	—	—	—	—	1	—	—	—
"	Polonez E-dur (ork.) . . .	1	2	1	1	—	3	1	1	—	—
"	Galop chromatyczny . . .	—	2	—	1	—	—	—	—	—	—
"	„Gaudeamus igitur (chór) . . .	—	—	—	—	1	—	—	—	—	—
"	Koncert fortepjanowy Es-dur . .	2	2	4	2	—	3	4	2	1	3
"	„ „ A-dur . .	—	—	—	1	—	1	—	—	—	—
"	„ patetyczny na dwa fortepjany	—	—	1	—	—	—	—	—	—	—
"	Sonata fort. h-moll	—	1	—	—	—	—	1	—	—	—
	Ponadto rapsodje, liczne utwory fortep. i organ.										
Litolff H.	Uwertura „Robespierre“ . . .	2	3	2	1	5	3	4	3	2	—
"	„ „Żyrondyści“ . . .	—	—	—	—	—	1	1	—	—	—
Ljadow A.	Intermezzo Es-dur	—	—	—	—	—	—	1	—	—	—
"	„Baba Jaga“ obrazek muz. . .	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—
Ljapunow S.	Koncert fortepjanowy es-moll . .	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—
"	Poemat symf. „Żelazowa wola“ . .	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—
Lubomirski ks. W.	Symfonja fantastyczna i fragmenty z tej symfonji	—	—	3	—	1	—	—	—	—	—
"	Preludjum ork. . , . .	—	2	—	—	—	—	—	—	—	—



		SEZON									
		1901/2	1902/3	1903/4	1904/5	1905/6	1906/7	1907/8	1908/9	1909/10	1910/11
Lubomirski ks. W.	Marsz na wielką orkiestrę . . .	—	2	—	—	—	—	—	—	—	—
Łopuska Hel.	Kantata „Smutno mi Boże“ . .	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—
Maliszewski	Symfonja g-moll	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—
„	Polonez ork. „Pamięci Chopina“ .	—	1	—	—	—	—	—	—	—	—
Mahler G.	Symfonja I	—	—	—	1	—	—	—	—	—	1
„	Symfonja IV	—	—	—	—	—	—	—	—	3	—
Mascagni P.	Suita „Eternal City“ . . .	—	—	1	—	—	—	—	—	—	—
Massenet J.	Oratorjum „Marja Magdalena“ . .	—	—	—	—	—	1	—	—	—	—
„	Uwertura do op. „Herodjada“ . .	—	—	—	—	—	1	—	—	—	—
„	„ „ „Król Lahory“ . .	—	2	—	2	—	1	—	—	—	—
„	Muzyka do „Fedry“ . . .	1	3	1	2	2	3	1	3	1	1
„	„ baletowa z op. „Cyd“ . .	—	—	1	—	—	1	—	—	—	—
„	Sceny alzackie	—	3	—	1	1	—	1	—	1	—
Maszyński P.	Kołysanka (ork.)	—	1	—	—	—	—	—	—	2	—
„	Ballada na instrum. smyczk. . .	—	1	—	—	—	—	—	—	—	—
Maurer F.	Koncert na 4 skrzypiec . . .	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1
Melcer H.	I-szy koncert fortepjanowy . .	—	—	—	—	—	1	—	1	—	—
„	II-gi koncert fortepjanowy . .	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—
„	Sonata skrzypcowa	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—
„	Warjacje fortepjanowe na temat lud. .	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1
Mendelssohn F.	Symfonja III (szkocka) . . .	2	—	—	—	1	1	1	1	1	1
„	„ IV (włoska) . . .	—	1	1	1	—	—	1	1	—	—
„	Uwertura „Sen nocy letniej“ . .	—	1	—	1	1	2	1	1	1	—
„	„ „Hebrydy“ . . .	2	—	2	3	1	2	2	3	1	—
„	„ „Cisza morska“ . . .	—	—	—	—	2	1	1	1	—	—
„	„ „Piękna Meluzyna“ . .	—	—	—	—	1	—	—	1	—	—
„	„ „Ruy Blas“ . . .	1	1	1	—	1	1	1	1	1	—
„	Wstęp do orat. „Paweł“ . . .	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—
„	Muzyka do „Antygony“ (chóry) . .	—	—	2	—	—	—	—	—	—	—
„	„Król Edyp“ (chóry) . . .	—	—	1	—	—	—	—	—	—	—
„	Fragmenty ze „Snu nocy letniej“ .	—	2	3	2	—	1	—	—	2	—
„	„ z „Walpurgisnacht“ . .	—	—	—	—	—	1	—	—	—	—
„	„ z „Atalji“ (uwertura) .	1	—	—	—	1	1	—	1	—	—
„	Koncert skrzypcowy	1	5	1	1	1	1	2	3	2	5
„	„ fortepjanowy g-moll . .	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—
„	„ „ d-moll . .	—	—	1	—	—	—	—	—	—	1
„	Kwartet smyczkowy op. 44 . .	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—
„	Trio c-moll op. 66	—	—	—	—	—	—	—	2	—	—
„	Oktet Es-dur op. 20	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—
„	Sonata wiolonczelowa	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—
„	„ organowa I	—	—	—	—	—	—	1	1	—	—
„	„ organowa VI	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—
Meyerber J.	Uwertura do op. „Prorok . . .	—	—	—	—	—	1	—	—	—	—
„	Antrakt z muzyki do trag. „Struensee“	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—
Miller W.	Scherzo ork. „Chochlik“ . . .	—	—	—	—	1	1	—	—	—	—
Milwid.	Symfonja	—	—	—	—	—	—	—	—	1	1
Minhejmer.	Fantazja ork. „Mistrz Twardowski“ .	1	1	—	—	—	—	—	—	—	—
„	Suita konkursowa	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Młynarski E	Polonez (ork.)	—	7	1	1	—	—	—	—	—	—
„	Kołysanka (ork.)	3	1	1	2	—	—	—	—	—	—
„	Symfonja F-dur	—	—	—	—	—	—	—	—	—	2
„	Fragmenty z koncertu skrzypc. . .	1	1	—	—	—	—	—	—	—	—

(C. d. n.)



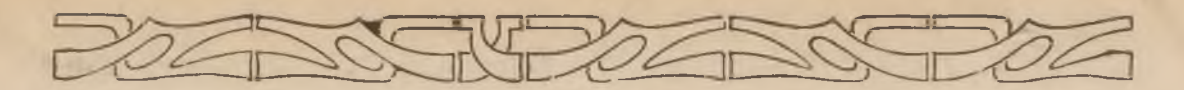
Dr ADOLF CHYBIŃSKI.

Klaudjusz Achilles Debussy.

(W 50-tą rocznicę urodzin).

Kompozytorem, który obok Rysz. Straussa, M. Regera, J. Sibeliusa, G. Mahlera i A. Skrjabina od dłuższego czasu zwraca na siebie uwagę całej Europy, jest najwybitniejszy z francuskich współczesnych muzyków, Claude Achille Debussy, którego 50-ta rocznicę urodzin obchodził świat muzyczny 22 sierpnia b. r. Na tę rocznicę zwrócono szczególną uwagę z tego powodu, że Debussy, mimo dojścia do tak znacznej liczby lat, nie przestał być dla większości muzyków i muzykalnych laików bądź problemem, bądź celem pocisków, wychodzących zazwyczaj od równie wielkich fanatyków, jak wielkim jest fanatyzm najmłodszej paryskiej szkoły. Dla muzyki francuskiej oznacza twórczość Debussy'ego zwrot szczególnie ważny, a nawet historycznie zaznaczony tem, że autor „Popołudnia fauna“ stworzył kierunek, którego najsamodzielniejszym przedstawicielem jest Maurice Ravel, znany u nas również, choć jednostronnie, gdyż z grotesek fortepjanowych. — Jak wszyscy wielcy, gienjalni nowatorowie, znalazł Debussy początkowo uznanie i zrozumienie tylko w szczupłem gronie muzyków i malarzy oraz poetów, zbliżonych do Stefana Mallarmé i M. Maeterlincka. To ostatnie stało się początkiem sławy Debussy'ego. Gdy gwiazda Maeterlincka jaśniała jeszcze silnymi kolorami nawet na salamandrowym w swych szybkich odmianach intellektualnym świecie paryskim, ukazała się opera Debussy'ego do tekstu Maeterlincka „Pelléas et Mélisande“. Wystawiono ją po raz pierwszy w „Opéra comique“ w Paryżu (1902). Podziw i zakłopotanie, olbrzymi sukces i silny opór towarzyszyły premjerze, którą poprzedziła o kilka lat orkiestrowa „ekloga“, będąca muzyczną parafrazą i dopełnieniem słynnego wiersza Stefana Mallarmé p.t. „L'aprés-midi d'un faune“, gdzie Debussy ukazuje już całe oblicze i całą gienjalność „outsider'a“, mającego być wkrótce okrzykniętym regeneratorem muzyki francuskiej. Ta ostatnia pozostawała od czasu dłuższego pod wpływem Wagnera i klasyków; obóz ten miał we Francji przedstawicieli głównych w Cezarze Francku, Alfredzie Bruneau i Wincentym d'Indy, czcigodnym kierowniku i promotorze słynnej „schola cantorum“, niewątpliwie najlepszej uczelni muzycznej w Europie. Solidność budowy, spiżowa monumentalność, rozum artystyczny, objawiający się w mistrzowskiej polifonji i planowem wyzyskaniu, opartego na głębokiej samokrytyce materjału tematycznego, a przedewszystkiem kult dla Pelestriny, Bacha, Beethovena i Wagnera—były hasłem tej arystokracji muzycznej Francji.

Mniejsze talenty jednak umiały doprowadzić te solenne zasady do schematycznych doktryn i niemal zakonnej surowości dobrych „obyczajów muzycznych“, szykanujących lub prowokujących pewną przyciężką solidnością subtelną, lotną, ruchliwą i szukającą silnych podniet duszę gallijską, skłonną do okazywania swej efronterji i esprit'u nawet w chwilach względnie najpoważniejszego wysiłku intellektualnej pracy. Gdy Debussy zaczął budzić do życia reakcję, był już całkiem przekonany o tem, że Wagner i klasycy niemieccy nie są podstawą dalszego życia i rozwoju młodofrancuskiej muzyki. Nie mógł jednak szukać w kwestji posługiwania się melodjami francuskiemi pozoru do zadania ciosu, gdyż po pierwsze dzieła kierunku przeciwnego przeczyłyby temu, a po drugie był zbyt wielkim artystą, aby dolewać dość taniej oliwy do ognia francuskiego szowinizmu. Wyszukał zatem inną, bardzo mądrze i stanowczo świadczącą o głębokim umyśle drogę, mianowicie przeciwstawił klasykom niemieckim dawniejszych francuskich klasyków (Rameau, Couperin et cons.), wskazując na ich przejrzystą i prostą fakturę, urodzoną z ducha i temperamentu romańskiego, której przeciwstawiał monumentalną technikę Beethovena i jego niemieckich następców (po dzień dzisiejszy), jakoby pracujących przy pomocy zbyt ciężkiej machiny kompozytorskiej. Zalecał posługiwanie się prostymi środkami formotwór-



czymi—i niewątpliwie sam wprowadził to w czyn, on, który zdobył w r. 1884 t. zw. nagrodę rzymską w najbardziej konserwatywnem konserwatorjum Europy, t. j. w paryskiem konserwatorjum, doprowadzającem np. naukę kontrapunktu i fugi do niebywałej pedanterji i do granic, gdzie zaczyna się „wiedza dla wiedzy“ *). Nie czynił zatem Debussy cnoty z jakiegoś niedostatku, lecz szedł po drodze wyrozumowanej konsekwencji i psychologicznie logicznego poznania. Ale to „credo“ nie zawierałoby w rzeczywistości nic nowego, ani nie byłoby doniosłe w produktywnej treści i w oczywistych skutkach, gdyby Debussy nie był użył jako argumentu swej silnej indywidualności, swej oryginalnej wynalazczości i bezprzykładnej zdolności w poszukiwaniu nowych podniet, nowych źródeł reformy stylu i reformy środków. Oryginalność *a tout prix*, lecz nie dla samej oryginalności, była hasłem znakomitych poetów i malarzy paryskich z okresu wszechwładnego panowania Cezanna i jego uczniów, którzy w imię tego hasła i z podziwu godną konsekwencją umieli wystąpić i przeciw Cezannowi. Kierunki i podkierunki powstawały szybko.

(D. n.)

Dr OSWALD FEIS.

Genealogja i psychologja muzyków.

(Ciąg dalszy).

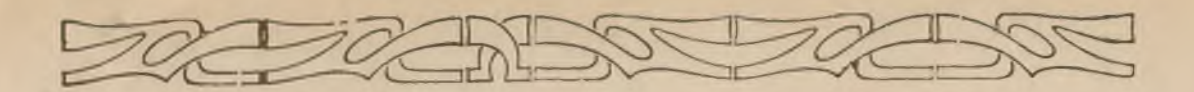
Lokalizacja talentu muzycznego.

Mózg muzyków. W związku z kwestją, dotyczącą organizacji duchowej muzyków jest również kwestja stosunku ich talentu do pozostałych zdolności i pośrednio kwestja uosobienia talentu muzycznego. W porównaniu z innemi zdolnościami talent muzyczny posiada dużą samodzielność, w tem znaczeniu, że — ogólnie biorąc— godzi się z wiele niżej od niego będącemi zdolnościami umysłowemi i, odwrotnie, wysokie intellektualne i moralne właściwości godzą się z bardzo nieznacznym talentem muzycznym. Inaczej mówiąc: zdolności muzyczne należą do liczby talentów szczególnych, które można posiadać podobnie jak talent do rysunków, do matematyki i t.p. Obecność tych talentów u danej jednostki lub ich brak, nie może bynajmniej decydować o innych zdolnościach.

Że talent muzyczny musi mieć swoje centrum, swoją lokalizację, t.j., że dla funkcji tego talentu musi być stworzony specjalny segment mózgu, jest to na zasadzie naszej współczesnej anatomicznej i psychologicznej wiedzy warunek konieczny. Rezultat dotychczasowych doświadczeń głosi, że zwoje zrazów (płatów) skroniowych (z lewej strony w większej mierze aniżeli z prawej) mają duże znaczenie dla lokalizacji zdolności muzycznych.

Nie mogąc bliżej rozpatrzeć tych doświadczeń, ważnych bezwątpienia i ze strony psychologicznej, chcemy w krótkości zwrócić uwagę na to, że powinniśmy rozróżniać zarówno w dziedzinie mowy, jak i w dziedzinie muzyki „centrum czuciowe“, które reprezentuje pamięć i pojęcie o wysokości dźwięku, o melodji i rytmie i centrum ruchowe, które umożliwia wyraz muzyczny i nim kieruje. Hirt, na zasadzie doświadczeń, jakich dokonał badając centra mózgów osób chorych, podjął się konsekwentnego przeprowadzenia próby, uczynić mowę— o której psychologji i fizjologji najwięcej wiemy — prototypem wszelkich sztuk, każdą sztukę określić w taki sposób jak się to uskutecznia z mową, jako posiadanie i władanie pewnymi środkami wyrazu (suma i kombinacja oddzielnych impulsów wyrazu) i postanowił ściśle rozgra-

*) Nawet w kraju wiedzy, t j. w Niemczech, nie wydano tak imponującego podręcznika, jak „Traite de la fugue“ Andrzeja Gedalge, prof. konserwatorjum paryskiego.



niczyć czuciową stronę talentu od ruchowej (Hirt. Bemerkungen zur Psychologie der Kunst und kes künstlerischen Schaffens).

Czy rozwój górnego zwoju zrazu skroniowego daje się również skonstatować na czaszce? Tak, Gall określił już to miejsce, zwane szyszką (la bosse) muzyków, trochę z przodu i z tyłu zewnętrznego kąta lewego oka oraz nad tym kątem położone. Möbius, którego zasługą jest, że zwrócił ponownie naszą uwagę na znaczenie Galla, stwierdza i po części dopełnia to przypuszczenie. W rzeczywistości, sam w wielu wypadkach doskonale mogłem skonstatować na czaszkach muzyków wypukłość lewej skroni. Słusznie też twierdzi Möbius: Na zasadzie tych spostrzeżeń człowiek myślący musi przyjść do przekonania, że lokalne różnice mózgu odpowiadają różnorodnościom myśli muzycznych, — musi się z tem zgodzić, ponieważ ukształtowania myśli muzycznych, które jest warunkiem koniecznym, nie można sobie w inny sposób przedstawić. Inaczej mówiąc, musimy przypuścić, że istnieje centrum mózgowe dla zdolności muzycznych tj. miejsce lub miejsca na korze mózgowej, obecność których uwarunkowuje zdolności muzyczne, i że rozwój tych miejsc proporcjonalny jest do rozwoju zdolności muzycznych. Naturalnie w zdolnościach muzycznych należy odróżnić strony: bierną i czynną, rozumiejąc pod pierwszą pojęcie o muzyce, a pod drugą muzykowanie. Ale znowu należy oddzielić słuch muzyczny w ścisłem znaczeniu tego wyrazu od godnego oceniania muzyki, lub zdolności wydawania o niej sądów. Tutaj do zdolności dołącza się odtwarzanie słyszanej muzyki, w niektórych wypadkach możność stworzenia nowej muzyki, dar pomysłowości muzycznej i talent kompozytorski."

Dokładne badania mózgu wybitnych muzyków, zwłaszcza górnych jego słojów dotychczas miało miejsce tylko w wypadkach sporadycznych.

Cenną pracę, dotyczącą badania mózgu muzyków, daje Auerbach (Archiv für Anat. und Physiol. 1906). Porównania znanych dotychczas mózgów muzyków z innymi mózgami według tego autora dały następujące spostrzeżenia:

1) Znaczny rozwój szerokości i niezwykła forma środkowej i tylnej trzeciej cześci górnego zrazu skroni.

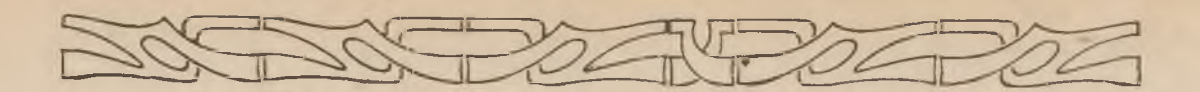
2) Znaczną szerokość i wysokość części wokoło górnego końca szczeliny Silwjusza i jej ścisły związek z tylnym końcem górnego zrazu skroni.

Dalsze badania, mianowicie mikroskopijne opisy odnośnych miejsc kory, ustalą, czy w spostrzeżeniu tem jest cośkolwiek charakteryzującego mózg muzyków.

W mózgu Hansa von Bülowa można było skonstatować taką samą pozycję górnego zwoju zrazu skroniowego, o jakiej wspomina Auerbach (przy sekcji mózgu Bülowa wykryto również przyczynę strasznych bolów głowy, na które cierpiał lata całe: korzenie pierwszego nerwu pleców osadzone były w bliźnie.

Przy sekcji mózgów innych muzyków (Koning, Stockhausen) skonstatowano również nadzwyczajny rozwój i niezwykłą formę środkowej i tylnej trzeciej części części pierwszego zwoju zrazu skroniowego, następnie znaczną szerokość i wysokość górnego zewnętrznego zwoju zrazu ciemieniowego i jego ścisłą łączność z tylnym końcem pierwszego zwoju skroniowego w obydwuch półkulach mózgowych. Szczegóły te, jak twierdzi Auerbach, zasługują na uwagę z tego względu, że można je również konstatować na mózgach ludzi sławnych, zarazem nadzwyczaj muzykalnych, czego dokonali już inni uczeni, np. na opisanym przez Hansemana mózgu Adolfa von Menzel'a i na kilku przez szwedzkiego anatoma, G. Retziusa, w jego klasycznych atlasach narysowanych mózgach wybitnych szwedów, przytem szczegółów tych na mózgach osób niemuzykalnych skonstatować nie można. „Następnie opisana część pierwszego zwoju zrazu skroniowego odpowiada temu miejscu, które badacz mózgu, Flechsig, na zasadzie zupełnie innej metody badawczej nazwał „pierwszą sferą słuchową". Wobec tego narzuca się przypuszczenie, że spostrzeżenia powyższe pozwalają na to, aby je rozpatrywać jako anatomiczną zasadę zdolności muzycznych. Na mózgu Stockhausena, oprócz tego, rzuciła się w oczy wielkość drugiego lewego zwoju czołowego, który na zasadzie patologicznych wniosków dokonywanych na mózgach chorych śpiewaków już dawniej za centrum posiadania zdolności do śpiewu był uważany. Przypuszczenie to, wobec naszego wyjaśnienia, powinno mieć jeszcze większe znaczenie u śpiewaka tej miary, co Stockhausen".

Na zasadzie nowych badań anatoma G. Schwalbe górny zwój skroniowy i jego sąsiednie części w czaszce znajdują się właściwie w okolicy skroniowej, t. j.



w okolicy, która odpowiada łusce kości skroniowej. Część ta na czaszce Naret-Koninga była nadzwyczaj uwypuklona; można to stwierdzić i na jego fotografjach, podczas gdy na gipsowym bjuście i fotografjach Stockhausena żadnego szczegółu nadzwyczajnego stwierdzić nie można.

Sądząc z bjustu, wykonanego przez p. Conrat (z Wiednia) dla Stockhausena, Brahms musiał mieć po obydwuch stronach, przytem z lewej strony więcej aniżeli z prawej, znaczne wypukłości. To samo można zauważyć na fotografjach Hansa von Bülowa, Helmholtza, jak i na zrobionej przez Möbiusa masce pośmiertnej Beethovena (Kunst und Künstler, Leipzig 1901). Szczegóły te najlepiej możnaby zademonstrować na gipsowym odlewie czaszki szkieletu. Należy jeszcze dodać, że opisane miejsce prawdopodobnie leży daleko więcej w tył, aniżeli „szyszka", którą Gall nazywa organem zdolności muzycznych. „Szyszka" sąsiaduje z dolną okolicą skroni, jednakże nie łączy się z nią wcale.

(D. c. n.)

Sezon koncertowy w Filharmonji Warszawskiej.

Nadchodzący sezon warszawskiej orkiestry filharmonicznej zapowiada się świetnie z kilku, doniosłej wagi, przyczyn. Pierwszą z nich, a najbardziej usprawiedliwiającą przewidywane powodzenie nowej kampanji artystycznej, jest udział w jednym z wielkich koncertów abonamentowych mistrza tonów, I. J. Paderewskiego, który uznał za stosowne poprzeć działalność dzielnej drużyny artystycznej i ze znaną, a powszechnie przez ogół polski wielbioną, uczynnością przychylnie przyjął starania W. O. F. i na występ w Warszawie się zgodził.

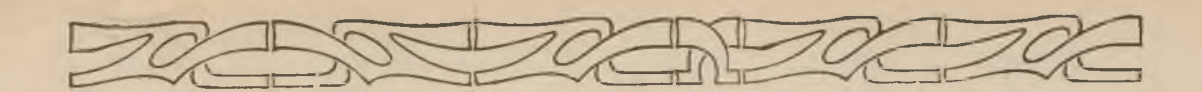
Bardziej unormowane już warunki istnienia jedynej stałej orkiestry symfonicznej w kraju pozwoliły na staranne i wytworne ułożenie listy gwiazd europejskich, mających wystąpić na wielkich koncertach abonamentowych.

W sezonie nowym usłyszymy więc tej miary wirtuozów, jak: F. Litwinne (primadonna Opery paryskiej), H. Jadlowker (pierwszy tenor Opery królewskiej w Berlinie); Ferrucio Busoni, Moritz Rosenthal, Alfred Cortot—fortepjan; Jacques Thibaud, Fritz Kreisler, Arrigo Serato — skrzypce; Jean Gerardy—wiolonczela, oraz siostry May i Beatrice Harrison (skrzypce i wiolonczela). Na jednym z wielkich abonamentowych koncertów grać będą również: Stanisław Barcewicz i Aleksander Michałowski. Wielbiciele najświetniejszej sztuki wirtuozowskiej znaleźć będą mogli pełne zadowolenie artystyczne, tem bardziej, iż, niezależnie od wyżej wymienionych, w artystycznym kolejdoskopie przyszłego sezonu koncertowego przesuną się równej miary, znani lub nieznani jeszcze w Warszawie, wirtuozowie, na koncertach pozaabonamentowych, w tej liczbie 15-letnia skrzypaczka Cecylja Hansen (dunka) uczennica prof. Auera, Rachmaninow, Głazunow (koncert kompozytorski pod własną dyrekcją), Kubelik, Kocjan (grać będzie na koncercie ku czci Karłowicza) i in. Na jednym z wieczorów Jaques-Dalcroze wygłosi odczyt o gimnastyce rytmicznej.

Nadchodzący więc sezon da się porównać z jednym z pierwszych sezonów Filharmonji warszawskiej, z jej czasów najświetniejszych. Działalność warszawskiej orkiestry filharmonicznej w celu podniesienia kultu dla muzyki symfonicznej w Warszawie po sezonie ubiegłym, który posiadał w ogólnym swym całokształcie więcej cech pedagogicznych, niż zewnętrznie efektownych, pozostanie nadal utrzymana w dotychczasowym charakterze.

Ożywi ją jednak pewien powiew świeżości przez systematyczniejsze i częstsze zaznajamianie muzykalnej Warszawy z najnowszym dorobkiem europejskiej muzyki współczesnej. Dzięki poparciu obecnego zarządu Filharmonji warszawskiej — w osobach pp.: Dziechcińskiego, Brandla i Sokołowskiego — bibljoteka orkiestrowa wzbogaci się przez nabycie, podług wskazówek, udzielonych przez dyr. Birnbauma, najnowszych dzieł muzycznej literatury.

Pod dyrekcją Z. Birnbauma wykonane będą, między innemi: druga symfonja Hugona Kauna, Suita orkiestrowa Leona Sinigagli, wstęp do op. „Pfeifertag" Schil-



lingsa, Mahlera IX-ta symfonja, Hauseggera „Symfonja z natury“, Deliusa „Taniec życia“, Ravela „Rapsodja hiszpańska“ i „Ma mère l'Oye“, Rogera Ducassa poemat symf. „Orfeusz“ i scherzo „Le jeu de furet“, Debussy'ego „Rondes de printemps“, „La peri“, wstęp do dramatu „Św. Sebastjan“, Duparca „Leonora“, Chaussona symfonja B-dur, Hubera symfonja C-dur, Elgara „Cockaigne“, Sibeliusa poemat symfoniczny „Prometeusz“ i symfonje: I i III-cia, Głazunowa VI-ta symfonja, W. Nowaka poemat symf. „Burza“, J. Suka symfonja „Azrael“ i Ledy Godiva—Schnabla.

Polska muzyka symfoniczna, która już wywalczyła i zapewniła sobie za granicą i u swoich poważne prawo egzystencji—w swym twórczym dziale znajdzie przedstawicieli w osobach naszych kompozytorów: Paderewskiego, Młynarskiego (symfonja), Karłowicza, Szymanowskiego, Fitelberga, Różyckiego, Gużewskiego, Statkowskiego, Melcera, Opieńskiego, Żeleńskiego, Nowowiejskiego, Stojowskiego, Morawskiego, Łopuskiej-Wyleżyńskiej; przedewszystkiem zaś bywalcy koncertowi poznają najnowsze dzieła Różyckiego („Króla Kofetuę“, poemat symf. i suitę do „Irydjona“), Gużewskiego (symfonja), Opieńskiego („Zygmunt i Barbara“ poemat symfoniczny), Żeleńskiego (symfonja). Oprócz wyżej wymienionych, na programach koncertów W. O. F. znajdziemy nazwiska i najmłodszych kompozytorów polskich, co umożliwi tym ostatnim szybszy awans w technice kompozytorskiej, a publiczności ułatwi śledzenie w szczegółach rozwoju rodzimej sztuki muzycznej. Między innemi wystawione będą: Rytla (symfonja), Keniga (symfonja) i t.d.

Poranki ludowe, które w ubiegłym sezonie pod dyr. J. Ozimińskiego zjednały sobie w odpowiednich sferach szczerą sympatję, a pożyteczność ich w znaczeniu kulturalnem stale była podkreślana przez prasę—kontynuowane będą nadal.

Programy ich jednak przystosowane będą do zgóry nakreślonego planu, w którym wytycznemi punktami będą:

a) Wprowadzenie do programów symfonji Haydna i Mozarta.

b) Treściwy przegląd rozwoju muzyki polskiej od Elsnera, Dobrzyńskiego, do kompozytorów współczesnych.

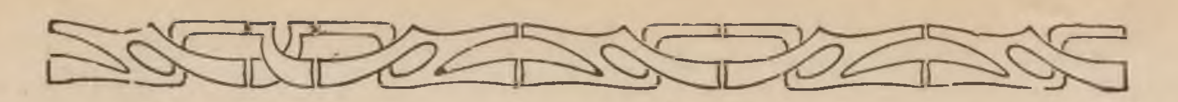
c) Poranki kompozytorskie mistrzów polskiej twórczości muzycznej (Moniuszko, Chopin, Noskowski, Karłowicz), oraz wszystkich wybitniejszych żyjących kompozytorów naszych.

Poza usiłowaniami, mającemi na celu popularyzowanie poważnej muzyki symfonicznej w nowym sezonie, orkiestra postanowiła zwrócić specjalną uwagę na rozbudzenie zamiłowania i szerszego zainteresowania do najwykwintniejszego odłamu sztuki muzycznej, tj. muzyki pokojowej (kameralnej). Posiadając w swem łonie odpowiednie siły, rozporządzając przytem niezbędnymi środkami, zarząd W. O. F. położył sobie za zadanie rozwinąć w tym kierunku energiczną działalność. Wartościowe więc dzieła muzyków polskich (których twórczość w tym rodzaju muzyki dała już obfity plon) i obcych będą systematycznie wykonywane na omawianych koncertach. Biorąc udział w tej pracy, oprócz znanego już z ubiegłego sezonu kwartetu, złożonego z pp.: Ozimińskiego, Andrzejowskiego, Wenty'ego i E. Kochańskiego — występować będą i inne zespoły, których skład osobowy będzie ogłoszony.

Dla uzupełnienia informacji należy dodać, iż warszawska orkiestra filharmoniczna została znacznie powiększona i częściowo zreformowana. Sprawami, połączonemi z prowadzeniem sezonu koncertowego, kierować będą, oprócz p. Z. Birnbauma (kierownik artystyczny), członkowie zarządu: pp. J. Oziminski (2-gi kapelmistrz), L. Bobilewicz, W. Dłutowski, J. Łabuszyński i J. Wenty (wybrani ponownie) oraz p. A. Kreczmer.

Początek sezonu 15 b. m.





Nowości wydawnicze.

Z ruchu wydawniczego w Rosji.

W Rosji, w ostatnich czasach, ukazały się w druku następujące utwory muzyczne i książki z zakresu muzyki.

a) książki:

Abutkow A.: Podręcznik do nauki kontrapunktu, kanonu i fugi.

Ałmazowa A.: Nauka gry na fortepjanie.

Buljer: Kilka finno-słowiańskich muzyczno-etnograficznych paraleli.

Hilew: Abecadło muzyczne w 3-ch częściach. Część I: Teorja.

Ignatjew J.: Dookoła teatru.

Karasew A.: Lwowskij i jego utwory religijne.

Karelin W.: Nowa teorja postawienia głosu.

Klimow M.: Początkowe solfedżja.

Klimow G.: Nauka kontrapunktu, kanonu i fugi.

Linjewa E.: Początki muzyki.

Potołowskij S.: 1000 ćwiczeń harmonicznych.

Priwałow M.: Instrumenty muzyczne dęte w Rosji.

Smolinskij S.: Krótka teorja śpiewu.

Wagneriana: R. Wagner: Moje życie; Aleksandrowa: a) Ludwik II król bawarski; b) Do historji życia i twórczości R. Wagnera. W. Walter: R. Wagner jego życie, twórczość i działalność.

b) Opery i dzieła orkiestrowe.

Bach Filip Em.: Koncert w ukł. Steinberga na małą ork.

Glier R.: „Syreny“ poemat symfoniczny.

Ippolitow-Iwanow: Muzyka do dramatu hist. „Jermak Timofiejewicz“ (sola, chór i ork.)

Kasandi M.: „Miranda“ opera w 3-ch aktach. II-gie wyd.

Ljadow: Taniec amazonek. Kikimora. Zaczarowane koło.

Maliszewski W.: II-ga symfonja.

Steinberg M.: II-ga symfonja op. 8.

c) utwory kameralne.

Barmotin S.: Sonata skrzypcowa op. 14.

Bützow W.: Sonata skrzypcowa op. 7.

Metner M.: Sonata skrzypcowa h-moll. 3 sonaty fortepjanowe: 1) op. 22 g-moll 2) e-moll op. 25; 3) sonata bajka op 25 № 1.

Ostrogłazów M.: Sonata skrzypcowa op. 10.

Potołowskij M.: Sonata wiolonczelowa d-moll op. 2.

Prokofjef S.: Sonata fortepjanowa.

Rimskij-Korsakof.: Sekstet smyczkowy, dzieło pośmiertne.

Taniejew S.: Kwintet op. 30. Trio smyczkowe op. 31.

d) utwory fortepjanowe.

Arcybuszew M.: Trzy preludja op. 18.

Barmotine S.: 5 preludjów op. 12.

Cui C.: 5 utworów op. 83.

Dobrowein I.: 8 preludjów op. 1.

Katuar: Koncert op. 18.

Metner M.: Trzy nowelki op. 17. Dwie bajki op. 20. Fragment liryczny op. 23a. Dwie kadencje do 4-go koncertu Beethovena.

Sabaneiew B.: Rêverie op. 2.

Sabaneiew L.: Dwa preludja op. 3.

Suk W.: Utwory fortepjanowe.

e) Utwory skrzypcowe.

Metner M.: Trzy nokturny op. 16.

Witol I.: Fantazja na tematy łotyszskie z tow. orkiestry.

f) Pieśni solowa, dzieła chóralne, zbiory pieśni.

Astafjew B.: 7 pieśni na głos solowy.

Blumenfeld Z.: Trzy pieśni op. 22.

Blumenfeld F.: „Wiosna“ Suita złożona z czterech pieśni na głos solowy.

Gedike A.: 3 pieśni op. 5.

Ippolitow-Iwanow.: Siedm psalmów króla Dawida na głos solowy z tow. harfy lub fortepjanu.

Linjewa: Zbiór wielkoruskich pieśni.

Metner M.: 6 pieśni op. 18; 3 pieśni op. 19.

Paljew Z.: Zbiór pieśni gruzińskich.

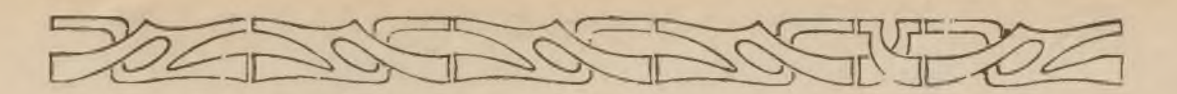
Radczenko: Zbiór pieśni małoruskich i białoruskich.

Rudnjew A.: Melodje plemion mongolskich.

Taniejew S.: Cztery pieśni op. 32.

Tołstoj S.: 10 pieśni szkockich.

Zaremba Z.: 10 pieśni do słów Lucjana Rydla.



Z ruchu wydawniczego w Czechach.

W Czechach w ostatnich czasach wydano następujące utwory muzyczne:

Album hudby svetowe: Tom XI: 25 wybranych pieśni Beethovena. Tom XII: 17 pieśni Chopina, na język czeski przetłumaczył Zdenek Knittl.

Berecny Em.: Missa pro defunctis.

Janacek L: Drobne utwory fortepjanowe.

Förster I.: Impressions (5 utworów fort.) op. 73.

Karol Rudolf: Słowiańskie Scherzo Capriccio op. 6 na fortepjan na 4 ręce.

Nowak W.: Baśń orkiestrowa „Pan" op. 43; 5 utworów fortepjanowych p.t. „Exotikon" op. 45.

Prochazka Józef: 12 etjud fortepjanowych op. 25.

Steiman W.: 3 pieśni z tow. fortepjanu.

Soucek F.: Suita na głos solowy z tow. fortepjanu,

Suk J.: Symfonja „Azrael".

Wünsch Karol: 30 studjów organowych.

Prasa polska o muzyce.

Dra J. W. Reissa „Melodje psalmowe Mikołaja Gomółki" według oceny dra Zdzisława Jachimeckiego.

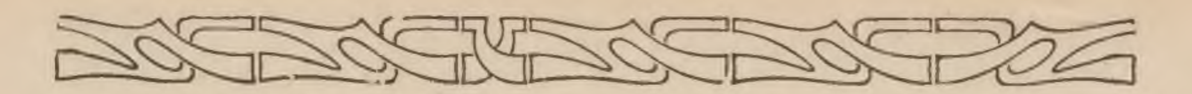
W zeszycie wrześniowym „Bibljoteki Warszawskiej" zamieszcza dr Z. Jachimecki sprawozdanie z rozprawy dra Józefa Wł. Reissa: „Melodje psalmowe Mikołaja Gomółki", które przytaczamy tu w całości.

„Trzecią pracę z zakresu historji muzyki polskiej wydała Akademja Umiejętności w przeciągu jednego roku. Jest to najlepsza prognoza dla rozwoju muzykologji polskiej, która, ciesząc się poparciem Akademji, ma nadzieję uzyskania w jej łonie najsilniejszej podstawy w formie komisji dla badań z zakresu umiejętności muzycznych.

Praca dra J. Wł. Reissa jest wynikiem długich i sumiennych studjów nad Psałterzem Gomółki, których właściwym owocem była imponująca rozmiarem i treścią rozprawa doktorska, przedłożona w r. 1910 w uniwersytecie wiedeńskim. Ścieśniając granice zewnętrzne do ostatecznych wymiarów, podał dr Reiss w rozprawie niniejszej samą kwintesencję swoich dociekań nad stylem muzyki Gomółki, nad techniczną stroną psalmów i nad wyróżniającemi je właściwościami. Poza przedstawione w pracy dra Reissa wyniki nie można dalej posunąć się, gdyż wyczerpane tu zostało wszystko, co o wiekopomnem dziele Gomółki da się powiedzieć. Atomistyczna skrupulatność badania psalmów, która odkryła przed drem Reissem wszystkie tajniki indywidualności twórczej Gomółki i pozwoliła poprawić wszystkie, nawet czysto drukarskie omyłki w psalmach, nie zasłoniła przed autorem ducha tej muzyki i idei Gomółki. W sądach dra Reissa przebija się wyraźnie prawdziwie naukowa trzeźwość, nie ulegająca żadnym złudzeniom, i wypróbowany smak artystyczny. Głęboka znajomość stylu muzyki współczesnej Gomółce, dokładna orjentacja w aparacie techniki kompozytorskiej tych czasów, stały się silną podstawą dla słów, przyznających Gomółce wybitne zalety jako artyście. W dotychczasowej literaturze o Gomółce sąd ten nie był ogólnie uznawanym. Niemniej także nie chcieli niektórzy historycy muzyki polskiej stwierdzić narodowych tendencji, tkwiących w psalmach Gomółki, które dr Reiss z całym naciskiem, rozporządzając wystarczającą ilością argumentów i przykładów, podnosi i udowadnia. Jest więc praca dra Reissa podwójną rehabilitacją Gomółki u pokolenia, które, wymieniając często nazwisko kompozytora, nie zdawało sobie sprawy z jego historycznego znaczenia lub je lekceważyło.

Nie brakło w ostatnich czasach usiłowań, zdążających do tego samego celu co i znakomita praca dra Reissa, mamy zaś wiarę, że mrówcza pracowitość i szeroki pogląd badania doprowadzą czytelnika do przekonania, odpowiadającego przekonaniu autora i przekonanego przezeń recenzenta. Ogólny ton rozprawki zasługuje na szczególne uznanie. W kolizjach polemicznych przestrzega dr Reiss subtelnie taktu, należnego pracom naukowym; nie jest ani zbyt czerwonym prokuratorem odmiennych poglądów, ani zbyt wyniosłym obrońcą kompozytora. Styl zaś pracy jest jasny i barwny.

Rezultatem pracy jest ustalenie sądów o randze artystycznej dzieła Gomółki i jego przewodniej idei. Rozprawa, pouczająca w wysokim stopniu czytelnika, chlubne świadectwo wystawia autorowi,



którego, jako bardzo poważnego pracownika, pozyskała sobie muzykologja polska. Z wielkiem uznaniem i wdzięcznością musi nakoniec wspomnieć referent o współudziale dra Reissa w pracy nad wydaniem dzieła Gomółki w pomnikowej publikacji „Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich".

Przegląd czasopism muzycznych.

— **Regens Chori** miesięcznik poświęcony sprawom organistów (wychodzi w Częstochowie pod redakcją p. Witeszczaka) w №№ 7, 8, 9 podaje w treści: O pedale organowym; O śpiewie (pod adresem organistów); Zasady muzyki: Zjazd organistów galicyjskich w Krakowie; O tonacjach kościelnych; Charakter tonacji i t. d.

— **Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft.** Rocznik XIII (cztery tomy) zawiera następujące prace:

Andersson Otto: On violinists and dance-tunes among the Swedish country-population in Finland towards the middle of the nineteenth century: The Introduction of Orchestral Music into Finland; Barclay Squire W.: Who was „Benedictus"?; Biehle Johannes: Theorie der pneumatischen Orgeltraktur und die Stellung des Spieltisches; Chybiński Adolf: Die Musikbestände der Krakauer Bibliotheken von 1500—1650: Polnische Musik und Musikkultur des 16. Jahrh. in ihren Beziehungen zu Deutschland; Cucuel Georges: Quelques documents sur la librairie musicale au XVIIIe siècle; Cummings William H.: Matthew Locke, Composer for the Church and Theatre; De la Laurencie L.: Un émule de Lully: Pierre Gautier de Marseille: Dent Edward J.: Giuseppe Maria Buini; Einstein Alfred: Ein unbekannter Druck aus der Frühzeit der deutschen Monodie; Die Aria di Ruggiero; Fedeli Vito: „La Molinarella" di Piccini; Zampogne Calabresi; Frere W. H.: Key-Relationship in Earli Medieval Music; Grattan Flood: Irish Musical Bibliography; Hammerich Angul: Musical Relations between England and Denmark in the Seventeenth Century. Hennerberg C. F: Sechs bisher unveröffentlichte Franz Liszt-Autographe; Hirzel B.: Der Text zu Wagners „Liebesverbot" nach der Handschrift in Washington: Kraus Alexander jun.: Italian Inventions for instruments with a Keyboard; Lineff Eugénie: A musical Tour in the Caucasus; Merian W.: Feliks Platter als Musiker:-Nagel Wilibald: Deutsche Musiker des 18 Jahrh. im Verkehr mit J. Fr. A. x. Uffenbach; Nef Karl: Haynd-Reminiszenzen bei Beethoven; O'Neil Norman: Music to Stage Plays in England; Riemann Hugo: Der „Basso ostinato" und die Anfänge der Kantate; Sablayrolles Dom Maur: A la Recherche des Manuscrits Grégoriens Espagnols. Iter Hispanicum: Schering Arnold: Das kolorierte Orgelmadrigal des Trecento; Die Notenbeispiele in Glarean's Dodekachordon (1547): Sonneck O. G.: Italienische Opernlibretti des 17. Jahrh. in der Library of Congress: Stein Fritz: Eine unbekannte Jugendsymphonie Beethoven's?; Werner Arno: Neue Beiträge zur Scheidt-Biographie; Wolf Johannes; English Influence in the Evolution of Music; Wustmann Rudolf: Walther's Palaestinalied.

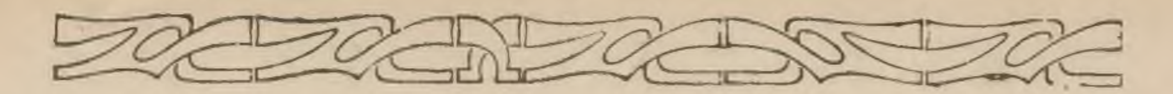
(Tytuły podaliśmy w językach, w których są napisane prace).

— **Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft.** Rok XII; zeszytów 12. Na całość rocznika, poza stałemi rubrykami bieżącemi, z których najbardziej szeroko uwzględnioną jest krytyka nowości muzycznych i przegląd pism, złożyły się nasstępujące rozprawy:

Abert Hermann: Ein weiterer neuer Beethovenfund?: Zur „Charfreitagskantate" Beethoven's; Kretzschmar's Geschichte des Neuen deutschen Liedes; Brauer Max: Das Stuttgarter Bachfest; Chybiński Adolf: Die deutschen Misiktheoretiker im 16—18. Jahrh. und die polnische Musik: Closson Ernest: Notes sur la vie musicale en Belgique; Corder Frederick: Franz Liszt: Cucuel Georges: Notes sur Jean-Jacques Rousseau musicien; Cummings W. H.: The London Philharmonic Centenary; Einstein Alfred: Richard Wagner als Bearbeiter Rossini's; Fedeli Vito: L'Insegnamento della composizione negli Istituti Musicali; Fischer Kurt.: Über einige Schulreden des XVII. Jahrhs; Heuss Alfred: Eine motivisch-thematische Studie über Liszt's sinfonische Dichtung „Ce qu'on entend sur la montagne"; Das kleine Bachfest in Eisenach: Zu Umlauf's Singspiel: „Die Bergknappen": Hornbostel Erich: Arbeit und Musik; Kastner Alfred: The Use of the Modern Harp; Keel Frederick: British Folk-Song; Klein Herman: Manuel Garcia and the „Coup de la Glotte"; Maclean Charles: London Notes: Martienssen C. A.: „Holger Danske", Oper von Fr. L. Al. Kunzen: Matthay Tobias: Principles of Pianoforte Teaching; Münnich Richard: Konkordanz und Diskordanz; Prendergast William: Notes on Samuel Sebastian Wesley; Prod'homme J. G.. Une aventure d'amour de Berlioz; Lettres de Gluck et à propos de Gluck (1776—1787): La Musique ancienne à Paris (1910—1911): Reiss Józef W.: Nikolaus Gomółka und seine Psalmen-Melodien; Riemann Hugo: Stumpf's „Konkordanz und Diskordanz": Tonhöhenbewusstsein und Intervallurteil: Schering Arnold: Zur Geschichte des begleiteten Sologesangs im XVI Jahrh.: Das VI. deutsche Bachfest in Breslau: Schmitz Eugen: Louis Spohr's Jugendoper „Alruna"; Spiro Friedrich: Bayreuth in südlicher Beleuchtung: Springer Herman: Der Anteil der Instrumentalmusik an der Literatur des 14—16. Jahrhs; Thalberg Oskar: Zun Kompositionstechnik des Trienter Zeitalters; Thompson Herbert: A New Type of Vocal Music; Volkmann Hans: Domenico Terradellas: Wallner Bertha Antonina: Die Musikalien in der Wittelsbacher-Ausstellung der kgl. Hof-und Staatsbibliothek zu München 1911.

(Tytuły podaliśmy w językach, w których są napisane rozprawy).

W sprawozdaniach z nowości muzycznych spotykamy liczne referaty drów Chybińskiego i Reissa.



Z żałobnej karty.

Samuel Coleridge Taylor, współczesny kompozytor angielski, zmarł w Londynie w dniu 1 września r. b. Zmarły był synem negra amerykańskiego (lekarza) i matki angielki. Mając 17 lat zwrócił już był na siebie uwagę jako kompozytor. Józef Joachim grał w r. 1907 jego kwintet. Popularność i rozgłos zjednało mu dzieło chóralne „Hiawatha“. W druku ukazały się również: nonet, kwartet, symfonja, oratorjum „The atonement“ i liczne utwory małych rozmiarów. Zmarł w 37 roku życia.

KRONIKA.

WARSZAWA.

= **Warszawska orkiestra filharmoniczna,** z kierownikiem swym dyr. Birnbaumem na czele, wybiera się w końcu przyszłego m-ca z szeregiem koncertów do Galicji, mianowicie do Krakowa i Lwowa. Korzystając ze sposobności, drużyna artystyczna zapozna Galicję z szeregiem najnowszych dzieł kompozytorów polskich w tej liczbie z symfonją mistrza Paderewskiego.

= **Nowootworzona szkoła muzyczna** prof. Józefa Lipiańskiego rozpoczęła wykłady.

Program przedmiotów obejmuje zakres szeroki zarówno pod względem praktyki jak i teorji muzycznej. Do grona profesorów zaproszono szereg osobistości dobrze znanych w naszym świecie pedagogicznym, a mianowicie: do klasy fortepjanu — pp. Oberfelta, Lewina i Żurawlewa, do klasy skrzypiec pp. Lewingera, Drutmana i Chodaka, do klasy wiolonczeli—p. Cinka, do klasy historji muzyki i estetyki p. Rosenzweiga.

Klasę śpiewu solowego obejmuje kierownik szkoły.

= **Nowa sala koncertowa**. Znana firma tutejsza Herman i Grossman, w lokalu własnym przy ul. Mazowieckiej, urządziła z komfortem niedużą salę koncertową, przeznaczoną na wieczorki muzyczne, odczyty i popisy uczelni muzycznych. W sali tej odbywa się codziennie demonstracja instrumentów samogrających.

Z CAŁEGO ŚWIATA.

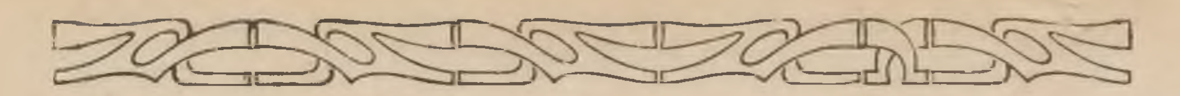
= **Mistrz Paderewski** przyjmuje udział jako solista w jednym z koncertów, jakie zapowiedziano we Lwowie na sezon bieżący. Koncert ten odbędzie się w marcu r. p. W stolicy Galicji mistrz tonów grał po raz ostatni przed 10-ciu laty.

= **Z lwowskich uczelni muzycznych.** Wyższa szkoła muzyczna p. Sabiny Kasparek pozyskała poważną siłę profesorską w osobie docenta dra Adolfa Chybińskiego, który w szkole p. K. objął kierownictwo kursów teoretycznych. Nadmieniamy przytem, że kierownikiem artystycznym tej uczelni jest Jerzy Lalewicz profesor ck. Akademji muzycznej w Wiedniu.

= **Krakowski instytut muzyczny** włączył do swego programu: chóry według metody prof. Battke'go oraz gimnastykę rytmiczną.

= **Echa ubiegłego roku szkolnego.** W Krakowie, w czerwcu, odbył się popis szkoły śpiewu solowego p. Stanisławy Heumanówny. O popisie tym czytamy w krakowskiej „Gazecie poniedziałkowej“: „kierunek szkoły i pracę reprezentowały panie: Schragerowa, Dutkowska, Tylkówna i Różańska. Wszystkie obdarzone są pierwszorzędnymi materjałami głosowymi o miłym dźwięku, wydobywanym spokojnie z opartym o racjonalnie kształcony oddech. P. Heumanówna, uczennica Lampertiego, prowadzi głosy pewnie, unikając przeforsowania i nadużycia siły, a baczy, by obok kultury dźwięku nie pozostawały na drugim planie zadania ekspresji oraz wymowy. Z produkujących się uczennic zaprezentowały się korzystnie p. Dutkowska dźwięcznym materjałem głosowym, p. Schragerowa trafną deklamacją, zaś panny: Tylkówna i Różańska ujmującym wdziękiem. Wiele miłego nastroju dodał mały chór żeński, który wykonał pieśni rytmicznie, składnie i czysto pod względem intonacyjnym“.

Przy sposobnosci dodajemy także, że p. Heumanówna, sekretarka sekcji krakowskiej ogólno austrjackiego związku muzyków, wygłosiła w czerwcu r. b. w Krakowie w sali szkoły św. Scholastyki



odczyt o nauce śpiewu i jej znaczeniu w wychowaniu. Odczyt ten ilustrowany był lekcją praktyczną i popisami chóralnymi.

= **Sezon koncertowy w Krakowie.** „Dyrekcja koncertów krakowskich“ (T. Trzcińskiego) ogłosiła swój repertuar na zimę, który przedstawia się imponująco. Wielką sensacją programu jest zapowiedź występu Ignacego Paderewskiego, którego Kraków usłyszy w marcu, 1913 r. W listopadzie koncertować będzie dwukrotnie Warszawska Orkiestra Filharmoniczna pod dyr. Z. Birnbauma i wykona między innymi symfonję Paderewskiego. W grudniu występuje Kubelik, w marcu Casals. Nadto przesuną się przez estradę krakowską: pjanista Cortot, J. Korolewicz-Wajdowa, tenor Urlus, J. Thibaud, kwartet brukselski, siostry Harrison i in. Na początku sezonu odbędzie się prelekcja Emila Jaques-Dalcroze'a, połączona z demonstracjami gimnastyki rytmicznej.

= **Z ruchu operowego.** Ryszarda Straussa najnowsza opera „Ariadne auf Naxos“ wystawiona będzie w kwietniu w berlińskiej operze królewskiej. Próby tego dzieła odbywają się już pod kierunkiem kapelmistrza Blecha. Dzieło Straussa przygotowują jednocześnie do wystawienia i inne teatry niemieckie. Premjera Arjadny odbędzie się w Stutgardzie w końcu października.

— d'Albert napisał nową operę „Więzy miłosne“. Pierwsze przedstawienie naznaczono na 15 października w Dreznie i w Wiedniu (w nadwornej operze).

— W Lipsku 15 października wystawiona będzie po raz pierwszy nowa opera Pfitznera „Rose vom Liebesgarten“.

— Debussy pracuje obecnie nad muzyką do „Tristana“ Vediers'a.

— Paweł Dukas przygotowuje do wystawienia w b. sezonie operę „Doża w Wenecji“.

— „Dzieci Donu“ (The Children of Don) opera Józefa Holbrooka (tekst lorda Howarda) wystawiona była w teatrze Oskara Hammersteina w Londynie. Nowa opera angielska nie miała powodzenia, nie bacząc na to, że do dyrygowania dziełem zaproszony był Nikisch.

— „Banadietrich“ opera Zygfryda Wagnera graną była w maju r. b. w wiedeńskiej operze nadwornej.

— „Schmuck der Madonna“ opera Wolfa-Ferrarie'go wykonana była z powodzeniem w Pradze.

— Jaques-Dalcroze pisze operę „Prometeusz“, do której sam skreślił libretto.

— Opera komiczna w Paryżu zapowiada na sezon b. następujące nowości: „Czarownica“ K. Erlanger'a, „Miasto umarłych“ Raulo Pugno i Boulange'ra.

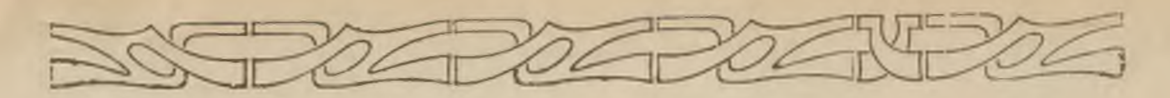
= **Bach-Fest'y.** Oprócz festivalu bachowskiego w Wrocławiu, urządzona była latem r. b. taka sama uroczystość w Sztutgardzie, gdzie pod kierunkiem M. Schillingsa wykonano mszę h-moll, kilka kantat, koncert brandeburski F-dur i znaczną liczbę dzieł kameralnych.

= **Uroczystości muzyczne.** Ubiegłe lato przyniosło cały szereg festivalów, które—jak zwykle—w największej części przypadają na Niemcy. Oprócz dwuch Bach-Fest'ów, zanotować należy następujące uroczystości:

— Festival muzyki szwedzkiej, urządzony w Dortmundzie 8 czerwca, rozpoczęła opera Stenhammera „Das Fest auf Solhaug“. 2 wieczory muzyki kameralnej i dwa koncerty orkiestrowe zawierały w programie: Berwalda trio Es-dur i kwintet fortepjanowy A-dur, Janssena „Sinfonie singulière“, Stenhammera kwartet a-moll i koncert fortepjanowy № 2, Normana uwerturę do „Antoniusza i Kleopatry“ i kwartet a-moll, Sjögrena sonatę skrzypcową, Peterson-Bergera sonatę skrzypcową; Tor-Auilina koncert skrzypcowy, Hellens'a poemat symf. „Wyspa umarłych“, Alvèns'a „Aus den Schären“ i 3-cią symfonję, Bergs'a poemat symf. „Traumgewalten“, piesni solowe (Lindblada, Södermana, Sjögrena, Liljeforsa i t.d.) i ballady. Najlepsze wrażenie wywarł kwartet Stenhammera i sonata skrzypcowa Bergera.

— W Baden-Badenie odbył się 5-cio dniowy festival na cześć Schuberta i Mozarta. Wykonano przeważnie utwory kameralne i pieśni, oraz symfonje: C-dur i h-moll Schuberta i „Jowiszową“. Pieśni interpretowała Julja Culp.

— 2 — 5 czerwca urządzono w Wiesbadenie święto muzyczne Brahmsowskie, podczas którego wykonano cztery symfonje, „Pieśń przeznaczenia“, „Nänie“, „Requiem“, uwerturę tragiczną i warjacje na temat Haydna, koncerty: fortepjanowy i skrzypcowy, pieśni solowe, kwartety wokalne, sonatę wiolonczelową, trio fortepjanowe c-moll. Odczyt o Brahmsie



i jego twórczości wygłosił dr Leopold Schmidt.

— 88 Dolno-Reński festival muzyczny odbył się w końcu czerwca w Akwizgranie pod dyr. Mucka. 1-go dnia wykonano mszę h-moll Bacha, następny dzień poświęcono przeważnie Brahmsowi z dodaniem VIII symf. Brucknera, 3-go dnia koncert z udziałem solistów, a w części orkiestrowej „Don Juan" Straussa i wstęp do „Parsivala".

— 31 maja—2 czerwca Dortmund obchodził uroczystość ku czci Haydna. Program zawierał „Pory roku", kilka symfonji i utwory kameralne.

— Mannheim uczcił festivalem Mahlera.

— W Lubece w czasie od 7—13 maja odbyły się uroczyste przedstawienia operowe, podczas których wystawiono „Walkirje", „Trystana i Izoldę" i „Mistrzów - śpiewaków" Wagnera i „Judytę" Gebla.

— Fulda z powodu 75-letniego jubileuszu stowarzyszenia oratoryjnego „Cecylja" urządziła festival, w którym przyjęły udział liczne Verein'y hesseńskie. Punktem kulminacyjnym uroczystości było oratorjum Nowowiejskiego „Quo vadis?" wykonane dwukrotnie przy zapełnionej sali.

— Również w Bautzen (Budyszynie) podczas 3-go z kolei święta muzyczn. okręgu łużyckiego największy sukces odniosło „Quo vadis?" Nowowiejskiego.

— Kolejny Wszechniemiecki zjazd muzyczny, jaki się odbył w tym roku w Gdańsku, nie należał do zbyt udanych. Z braku odpowiednich sal koncerty symfoniczne odbywaly się w kościołach.

Do programów koncertów weszły następujące dzieła: uwertura tragiczna Boehe'go, kantata „Pielgrzym" młodej węgierki Gizelli Seldin, poemat symf. R. Mors'a, 2 sceny z komicznej opery „Pergamin djabła" Schattmana. Z nowych utworów kameralnych wykonano: Fragmenty z kwartetu Ingenhovena, divertimento J. Haase'a, kwartet Scheinpfluga, sekstet Stefana, kwartet fortep. Juona; z utworów symfonicznych: symfonja Lendvaie'a, poemat „Haszysz" Behma, „Po zachodzie słońca na jeziorze" Ottona Lissy. Z innych dzieł: koncert skrzypcowy Norena, „Sturmesmythe" (chór z orkiestrą) Dawida, warjacje na skrzypce z fortep. „Ave Maria" Weismana.

— W Norymberdze odbył się 8-my zjazd niemieckich stowarzyszeń śpiewaczych. W zjeździe przyjęło udział 30,000 śpiewaków, których podzielono na 2 chóry; kierownictwo objęło 6-ciu dyrygentów. Koncerty (dwa) odbyły się w specjalnie wybudowanej halli, o olbrzymich rozmiarach: 140×60 metrów! W turnieju brała udział orkiestra złożona z 150 muzyków. Podobno przepięknie — według doniesień gazet — dźwięczało pianissimo tego, tysiące głosów liczącego, chóru, w którym brało udział tylko... 4,000 tenorów!

Związek niemieckich stowarzyszeń śpiewaczych (chóralnych) założony był w Koburgu w r. 1862. Kolejne zjazdy tego związku odbywały się: w r. 1865 w Dreznie, w r. 1874 w Monachjum, w r. 1882 w Hamburgu, w r. 1890 w Wiedniu, w r. 1896 w Sztutgardzie, w r. 1902 w Grazu, w r. 1906 w Wrocławiu. Związek liczy 77 Tow. niemieckich i 30 obcych, a razem 180 tysięcy śpiewaków. Następny zjazd odbędzie się w r. 1917 w Hannowerze; na wydatki z tym zjazdem związane rada miasta Hannoweru przeznacza 100 tysięcy marek.

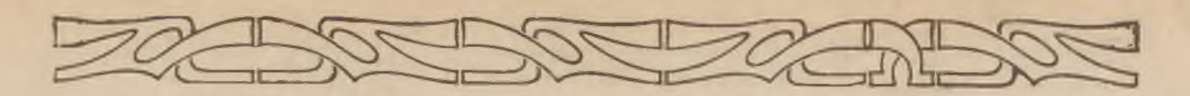
— Ku czci Dworzaka odbyła się w Pyrmoncie w sierpniu dwudniowa uroczystość, pod dyrekcją młodego kapelmistrza Franciszka Buscha. Do programu 1-go koncertu weszły: II-ga symfonja d-moll, uwertura „Hussycka" i koncert skrzypcowy; dzień II-gi: poranek kameralny: trio smyczkowe op. 74, 6 pieśni biblijnych, kwartet Es-dur; wieczorem: dwie legendy orkiestrowe, koncert wiolonczelowy, „Pieśń bohatera".

= **Jubileusz Ernesta von Schucha.** 22 września, w Dreznie, uroczyście obchodzono 40-letni jubileusz znanego kapelmistrza Ernesta von Schucha, stojącego na czele królewskiej opery. Król saski obdarzył jubilata orderem św. Krzyża (Komturkreuz). Artyści opery i orkiestry, oraz liczne instytucje muzyczne uczciły Schucha cennymi podarkami. Miasto zebrało dla jubilata 40 tysięcy marek. Schuch należy dzisiaj do szeregu wybitnych kapelmistrzów równie dobrze kierujących widowiskami operowemi jak i koncertami symfonicznymi.

= **Battistini** występować będzie gościnnie w berlińskiej Kurfürstenoper.

= **Willy Burmester** zamierza osiedlić się na stałe w Monachjum i założyć tam „Meisterschule".

= **Bruno Walter,** kapelmistrz nadwor-



nej opery wiedeńskiej, ma również przenieść się na stały pobyt do stolicy Bawarji.

= **Max Reger** napisał ostatnio: „Koncert na orkiestrę w starym stylu“ op. 123 i „Suitę Romantyczną“ op. 125.

= **Masseneta** uczci Paryż pomnikiem, zaś St. Etienne, miasto rodzinne autora „Thais“ postanowiło ochrzcić jego nazwiskiem liceum muzyczne, oraz jedną z ulic.

= **Ryga.** Kepelmistrzem orkiestry symfonicznej został Franciszek Hösslin.

= **Berlin** będzie miał nowy gmach nadwornej opery. Na ogłoszony w tym celu konkurs złożono z górą 200 planów architektonicznych.

= **„Halka“** Moniuszki ma być wystawiona w bieżącym sezonie w Paryżu w nowem opracowaniu W. Kleefelda.

= **Na konkursie** lwowskiego Tow. śpiewaczego „Echo“ nagrodę główną zdobył p. Piotr Maszyński, dyrektor „Lutni Warszawskiej“, za utwór chóralny „Pobudka“ do słów Asnyka.

= **Feliks Draeseke**, 77-letni kompozytor niemiecki, otrzymywać będzie z kasy miejskiej w Dreznie roczną gażę honorową w kwocie 3,000 marek.

= **Muzeum im. Schuberta.** W Wiedniu podczas tygodnia muzycznego w domu, w którym ujrzał światło dzienne Schubert, otworzono muzeum jego imienia.

= **Lipsk.** Programy koncertów Windersteina zapowiadają na sezon b. jako nowości: R. Stöhra symfonję a-moll op. 18, R. Straussa suitę na instrumenty dęte, Al. Winklera warjacje na wielką orkiestrę na temat rosyjski. Leona Sinigaglji suitę „Piemonte“, Ed. Lalo Scherzo, d'Indy'ego „Chansons et Danses“, dalej wznowione będą następujące dzieła: „Taormina“ poemat symf. Boehe'go, Brucknera IV symfonja, Czajkowskiego V symfonja etc.

= **Feliks Weingartner** napisał koncert skrzypcowy, który po raz pierwszy będzie wykonany w b. m. w Wiedniu przez znanego wirtuoza — Fryderyka Kreislera. Następnie Kreisler odegra tenże koncert w Londynie, Paryżu i Bostonie.

= **Meyerbeerowi** wzniesiono pomnik w miejscowości kuracyjnej Spaa, w Belgji, gdzie twórca „Hugonotów“ pracował swego czasu nad „Prorokiem“ i „Afrykanką“.

= **Rękopisy Haendla,** będące w posiadaniu francuskiej rodziny Granvillów, wystawiono w Londynie na sprzedaż publiczną. Po wspaniałych zbiorach muzycznych, znajdujących się w Britisch Museum, jest to największa ze znanych kolekcja. Zawiera ona nietylko utwory samego Haendla, lecz i rękopisy innych kompozytorów, bezcennej wartości. Przedewszystkiem zwróciły na siebie uwagę kartki, pisane ręką Jana Krzysztofa Schmidta, kopisty Haendla, zawierające 16 oper, 11 oratorjów i kantat, oraz wielką liczbę pieśni i arcydzieł muzyki kameralnej, dyktowanych, jak się zdaje, przez samego mistrza. Prócz rękopisu „Scypiona“, zawierającego nieznane fragmenty, rękopis „Mesjasza“ wywołał śród wielbicieli Haendla żywe zaciekawienie.

= **Lira-Phoenix.** W wykopaliskach peloponeskich odnaleziono, (oczywiście, we fragmentach tylko, instrument starogrecki, wspominany przez Eurypidesa pod nazwą Lyra-Phoenix. Jeden z lutniarzy neapolitańskich rekonstytuował ten instrument, który znalazł wirtuoza wyjątkowo gienjalnego w osobie młodziutkiego chłopca, syna prefekta Peloponesu. Młodzieniec ten doprowadził brzmienność instrumentu do dźwięku skrzypiec. Paryż entuzjazmuje się produkcjami nowoczesnego repertuaru na tym wykopaliskowym instrumencie.

= **Rękopis Mozarta.** W Ameryce odnaleziono rękopis Mozarta, znajdujący się niegdyś w posiadaniu Zygmunta Thalberga, później zaś uważany za zaginiony. Cenny ten rękopis tworzy sześć pożółkłych arkuszy, z których pierwszy nosi, obcą ręką wypisany, tytuł: „Arja Conservati fedele—Soprano, 2 Violini, Viola e Basso — di Wolfgango Mozart“. Na odwrotnej stronie arkusza poświadczają Abbé Stadtler i Aloys Fuchs autentyczność skryptu (r. 1832), który okazał się też nie ulegającym wątpliwości przy porównaniu z rękopisem Mozarta z tych samych czasów. Odnaleziony skrypt jest jednym z najstarszych, jakie istnieją. Nosi on datę r. 1766. Jest to arja, którą Mozart skomponował w Hadze dla księżniczki Weilburg, a niezwykle staranna korekta każe przypuszczać, iż był to egzemplarz dedykacyjny. Autograf ten znajdował się przez pewien czas u Eugenjusza Chavoreya w Paryżu, który prawdopodobnie otrzymał go w puściźnie po Thalbergu.

Redaktor i Wydawca **Roman Chojnacki.**

Drukarnia Teofila Jankowskiego, Wspólna 54. - Telefon 266-07.

Przewodnik adresowy.

(Zamieszczenie adresu w niniejszym dziale w każdym numerze pisma kosztuje: rocznie 2 rb. półrocznie 1 rb.

Nauczyciele teorji, harmonji, kontrapunktu, instrumentacji.

Bernacki Michał, prof., Widok 14.
Czerniawski Tadeusz, A. Jerozolimska 63.
Kruziński Wincenty (lekcje teorji i harmonji) Krucza 40.
Marczewski Lucjan, dyr. szk. muz., Wspólna 3.
Opieński Henryk, Wilcza 53.
Rytel Piotr, Długa 29.
Statkowski Roman prof., Ordynacka 11.
Surzyński Mieczysław prof., Kanonja 12.
Szopski Felicjan, Al. Jerozolimska 43.
Chojnacki Roman, Krucza 7.

Nauczyciele śpiewu solowego.

Chodakowski Józef prof., Ordynacka 11.
Comte-Wilgocka, Bracka 6.
Giustiniani Karol prof., Nowy-Świat 7.
Lipiański Józef prof., Moniuszki 4, telefon 280-16.
Kopytowska Marja, Solna 12.
Mielęcka Jadwiga, Al. Jerozolimskie 54 m. 7.
Myszuga Aleksander, Krak.-Przedmieście 6.
Otto Władysław, Hoża 23.
Rzepko Władysław, Nowogrodzka 58.

Nauczyciele gry fortepjanowej.

Bieżyna Marja (akompanjament), Wielka 14, m. 44.
Cymbaliński Stefan, Mokotowska 49.
Domaniewski Bolesław, prof., Hoża 40.
Dzierzbicka Irena, Chmielna 36 m. 7.
Gajewska Felicja (akompanjament), Chmielna 64.
Hofman Helena, Sienna 5, od 2—4.
Jaczynowska Katarzyna, prof. Wspólna 33.
Janowska Marja, Wiejska 5, m. 20.
Kruziński Wincenty, Krucza 40.
Liberman Filip, prof., Wilcza 47/49.
Lewin Henryk, Złota 25.
Łopuska-Wyleżyńska Helena, Wilcza 55—12.
Meizner-Szwarcowa, Chłodna 30.
Melcer Henryk prof., Wspólna 54 m. 7.
Michałowski Aleks. prof. Włodzimierska 11.
Mielcarski Antoni, Wspólna 58.
Neumark-Sokołow Wera, Żórawia 3 m. 7, telefon 239 42.
Nowacka Leokadja, Wilcza 55—12
Ostrzyńska Helena, Nowogrodzka 5 m. 3.
Płosajkiewicz L. T., Teodora 17 m. 7.
Przyałgowski Ignacy prof., Zielna 15.
Romaszko Paweł prof., Chmielna 18.
Różycki Aleksander prof., Hoża 18.
Rytel Piotr, Długa 29.
Rytel Aniela, Długa 29.
Szczekowska Paulina, Wiejska 13.
Starczewski Feliks (akompanjament), Nowy Świat 22.
Stempińska Stanisława, Nowowielka 14, m. 20. przyjmuje od 3 — 4.
Strobl Rudolf, Krucza 41.
Szycówna Leonarda, Żórawia 28.
Tarczyńska Cecylja. Wspólna 52.
Tisserant Ludwik, Krucza 18.
Tołkacz Józef, prof. szkoły Tow. Muz., Złota 39, od 10—12.
Urstein Ludwik, prof., Krak.-Przedm. 5, telefon 71-05.
Wąsowska Rudiger Marja, prof. szk. Tow. Muz., Marszałkowska 81, od 5—7.
Wędrychowska-Czaplicka, Piękna 22, telefon 140 58.
Wieczorek Zofja, Nowogrodzka 31 m. 12, telefon 128-14.
Wiśnicka Janina, Elektoralna 20.
Witkowska Wiktorja, Kopernika 18.
Wysocka Sława, Nowogrodzka 19.
Zabłocki Adam, prof., Wilcza 16 od 3 — 4.

Nauczyciele gry skrzypcowej.

Aust Romuald, profesor, Wspólna 64.
Barcewicz Stanisław, profesor, Ordynacka 10.
Bobilewicz Leopold, Nowogrodzka 43 m. 23.
Dłutowski Wojciech, Zjazd 7.
Kreczmer Arkadjusz, Oboźna 9.
Oziminski Józef, Krak.-Przedmieście 16.
Kownacki Antoni, Wspólna 45.
Wyleżyński Adam, Wilcza 55—12.

Nauczyciele gry na oboju.

Z. Singer profesor, Krucza 23,

Kierownicy chórów.

Czerniawski Tadeusz, Al. Jerozolimskie 63.
Lachman Wacław, Złota 46.
Maszyński Piotr, dyr. „Lutni". Chmielna 8.
Miller Władysław, Szkolna 1.
Opieński Henryk, Wilcza 53.
Otto Władysław, Hoża 23.
Rzepko Władysław, Nowogrodzka 58.
Szulc Bronisław, Marszałkowska 137—12.
Tisserant Ludwik, Krucza 18.
Tołkacz Józef, prof. szkoły Tow. Muz., Złota 39, od 10 do 12.
Wyleżyński Adam, Wilcza 55—12.

Kapelmistrze.

Zdzisław Birnbaum, S-to Krzyska 34.
Melcer Henryk, Wspólna 54 m. 7.
Opieński Henryk, Wilcza 53.
Oziminski Józef, Krak.-Przedmieście 16.
Szulc Bronisław, Marszałkowska 137—12.
Wyleżyński Adam, Wilcza 55—12.

Lekcje dykcji, deklamacji i gry scenicznej.

Prof. Kazimierz Pomian. Przygotowania na scenę i na estradę. Wielka 62. Codziennie od $2^1/_2$—$3^1/_2$.

Związki.

Związek muzyków Król. Polskiego, Foksal 14.
Związek muzyków i śpiewaków, N.-Świat 4.
Stowarzyszenie Organistów, Książęca 21.

Uczelnie muzyczne.

Szkoła muzyczna prof. Lucjana Marczewskiego, Wspólna 3, m. 2 i 3, tel. 56-25.

Szkoła muzyczna prof. J. Lipiańskiego, Moniuszki 4, telef. 280-16.

Adresy artystów muzyków i pedagogów zamieszkałych poza Warszawą.

Łódź.

Szwarcbach Stanisław, pjanista, kompozytor, Piotrkowska 71.
F. R. Halpern, pjanista i krytyk, Zielona 7.

Włocławek.

Neumark — Sokołow Wera, lekcje gry fortepjanowej.

Częstochowa.

Wawrzynowicz L. (dyrektor szkoły muz.)

Piotrków.

Alfons Brandt, dyrektor kurs. muz., solista-skrzypek, lekcje gry skrzypcowej i udział w koncertach.
T. Mazurkiewicz, (prof. kurs. muz. A.Brandta) lekcje gry fortepjanowej, nauk teoret. i udział w koncertach.
Babicka Stefanja, lekcje gry fortepjanowej. Specjalność: przygotowanie na wyższy kurs konserwatorjum.

Mława.

W. Szwejkowski (dyr. Lutni). Lekcje gry fortepjanowej, organowej izespoły chóralne.

Grodno.

Wróblewska Alina, Sadowa 12, kursy muzyczne i kursy gimnastyki rytmicznej według metody Dalcroze'a.

Wilno.

Bohuszewiczówna Wanda, ulica Wielka 5, m. 1 współudział w koncertach i lekcje gry skrzypcowej.
Busz Wanda, Zaułek Ś. Jakóba 16 m. 5.
H. Szydłowska, lekcje gry fortepjanowej, Ignatowski zaułek 3, m. 3.
Żukowska Bronisława (Nabiereżnaja 4, m. 12) lekcje gry fortepjanowej.

Żyrardów.

Marja Procner, lekcje gry fortepjan. Przygotowanie naśredni kurs konserwatorjum.

Kraków.

Dr. Zdzisław Jachimecki, Grodzka 47.
Dr. Reiss Józef Władysław, Krzyża 5, (harmonja, historja muzyki, przygotowanie do egzaminu państwowego).
Heumann Stanisława (uczennica Lampertiego) prof. śpiewu solowego i chórów dziecinnych i młodzieży, Batorego 18.
Lipski Stanisław, prof., Sebastjana 4.

Lwów.

Skrzydlewski Stanisław, Chorążczyzny 10.
Jarosław Leszczyński, Kurkowa 26.
Henryk Jarecki, nauka partji oper. Ossolińskich II.
Stanisław Mańkowski, Chodkiewicza 9.
Wyższa szkoła muzyczna Sabiny Kasparek (kierownik artystyczny Jerzy Lalewicz profesor ck. Akademji muzycznej w Wiedniu; kierownik kursów teoretycznych dr Adolf Chybiński, docent teorji i historji muzyki na uniwersytecie lwowskim), ul. Batorego 36.
Ottawowa Helena (fortepian) ul. Batorego 32.
Wyższa szkoła muzyczna Natalji Szczycińskiej pod art. kierownikiem prof. Lalewicza, Teatralna 1.
Białecka Antonina, Kalecza 6.

Wiedeń.

Wolfsohn Juljusz, pianista, Währinger Gürtel 96.

Poznań.

Panieńska Teresa, Półwiejska 25, lekcje śpiewu solowego.



WARUNKI PRENUMERATY:

W Warszawie, kraju, cesarstwie i zagranicą: rocznie: **3** rb. **60** kop.; półrocznie **2** rb. kwartalnie **1** rb. (W Galicji: rocz. kor. 9, półrocz. 5, kwar. kor. 2.50. Numer pojedyńczy **15** kop. Cena ogłoszeń: 20 kop. za wiersz petitowy.

Prenumeratę przyjmują: w Warszawie i na prowincji — wszystkie księgarnie; w Krakowie księgarnia Piwarskiego i Sp. i biuro dzienników Salomonowej; we Lwowie: księgarnia Połonieckiego; w Poznaniu księgarnia Niemierkiewicza.

W Warszawie oddzielne numery nabywać można w kjoskach i księgarniach.
Redakcja otwarta jest codziennie z wyjątkiem świąt od 12—1 i od 4—6 po pp.,
Redaktor przyjmuje od 4 — 5 pp.
Adres Redakcji: **Warszawa. Krucza № 7. Telefon Redakcji № 188-75.**

